UNIVERSITÉ
YORK
UNIVERSITY
LIBRARIES

3 9007 0353 6743 2

Date Due

DEC 1 1992 SC CIRC
MAR 02 2006 FAC
NOV 30 1992 FAC
SC EX NOV 26 1996
NOV 26 1996 SC FACS
MAR 15
JUN 30 2009 SC CIRC

York Form — Cooper Graphics

RUBENS

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lille.

David, par M. Léon Rosenthal, professeur au lycée de Dijon.

Albert Dürer, par M. Maurice Hamel, professeur au lycée Carnot.

Rubens, par M. Louis Hourticq, agrégé de l'Université.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Phidias, Praxitèle, Lysippe, Giotto, les Van Eyck, Claux Sluter, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Holbein, Botticelli, Verrocchio, Luini, Fra Bartolommeo, Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Titien, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Houdon, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, etc...

Par MM.

Paul Alfassa; Bayet, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg; Camille Benoit, conservateur-adjoint au musée du Louvre; E. Bertaux, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Max. Collignon, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Ch. Diehl, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. Durand-Gréville; le comte Paul Durrieu, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de Fourcaud, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; Gasquet, directeur de l'enseignement primaire; Louis Gillet; Guillaume, membre de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts; André Hallays; Homolle, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Kleinclausz, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; Liard, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Georges Lafenestre, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; Lechat, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; Lemonnier, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts; G. Mendel, professeur à la faculté des Lettres de Bordeaux; P. de Nolhac, conservateur du musée de Versailles; Pottier, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; Rabier, directeur de l'enseignement secondaire; Marcel Reymond; S. Rocheblave, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'École nationale des Beaux-Arts; Romain Rolland, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul Vitry, attaché au musée du Louvre; Teodor de Wyzewa; etc., etc...

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

RUBENS

PAR

LOUIS HOURTICQ

Agrégé de l'Université

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANCIENNE MAISON J. ROUAM

60, Rue Taitbout, 60

ND
673
R9
H58
1905

PREMIÈRE PARTIE

(1577-1609)

I. Naissance de Rubens. — II. La peinture flamande à Anvers et les professeurs de Rubens. — III. Rubens en Italie. — IV. Ce que Rubens doit à l'Italie.

I

Lorsque Rubens naît, depuis dix ans le duc d'Albe a introduit en Flandre ses bandes espagnoles. Les soldats, mal payés, pillent et massacrent, écrasent durement l'existence paisible des campagnes et la civilisation délicate des cités. A la moindre résistance, c'est une effroyable saignée de paysans ou de bourgeois. La faux mord sans s'ébrécher dans l'herbe drue. Le tour d'Anvers est venu ; tous les trésors de l'Inde sont enfermés dans ses murs. Les vétérans sont impatients. Le 4 novembre 1576, en plein jour, ils se ruent à travers la ville : « Sant Iago ! Sant Iago ! España ! España ! à sangre ! à carne ! à fuego ! à sacca ! » Derrière, accourt la cohue des pillards et des courtisanes, avec des bottes de paille et des torches. Une garnison de

mercenaires tourne pied ; les bourgeois se font tuer bravement pour défendre leur foyer. Place de Meir, ils résistent un temps ; mais les longues rapières d'Espagne transpercent aisément les corps sans cuirasse. Le pavé de la Bourse ruisselle de sang et les cadavres s'amoncellent. Sur la Grand'Place, les assaillants hésitent un moment ; les maisons se défendent comme des forteresses, et de toutes les fenêtres partent des arquebusades. Alors le quartier tout entier, l'hôtel de ville se mettent à flamber. Il faut échapper ou bruler vif ; les fuyards, emportés par la panique, sont poussés dans l'Escaut par la cavalerie espagnole. Six ou huit mille bourgeois ont été égorgés, brûlés, noyés.

Maintenant, on va faire sortir les richesses de leurs cachettes. Pendant quinze jours, la cruauté sera méthodique, ingénieuse, pour extorquer l'argent, la vaisselle, les riches tissus. « Des femmes suspendues en l'air toutes nues, ayant aux pieds des pierres d'un poids immense, les hommes, attachés et étendus contre le plancher, éprouvèrent tout ce que la brutalité peut imaginer de plus honteux et de plus cruel. » (De Thou.) Une jeune fille, arrachée à ses parents et à son fiancé, fut dépouillée de ses robes, fouettée jusqu'au sang, chassée par les rues, avant d'être égorgée ; une femme, découverte dans sa cave, fut mise à la question, pendue, détachée avant sa mort, questionnée de nouveau, pendue une seconde fois, puis une troisième. Les cadavres pourrissent sur les

pavés. Cinq mille aventuriers ont fait d'une cité somptueuse de plus de cent mille habitants un charnier empesté et fumant.

Le réveil avait été terrible pour ces bourgeois et ces marchands endormis par le bonheur. Il leur avait fallu subitement se familiariser avec les craintes terribles, la pensée du massacre, du pillage et de la ruine. Chez ce peuple, engagé malgré lui dans une lutte à mort, des énergies furieuses s'étaient éveillées pour un temps, et l'équilibre paisible des caractères avait été rompu. Les fils des hommes qui souffrirent de ces angoisses et de ces désastres sont ceux qui applaudiront Rubens et son école. Ils se retrouveront dans cet art où la santé tranquille et robuste est secouée de passions subites et de sentiments farouches ; ils reconnaîtront les bourreaux athlétiques, les martyrs hurlants, les saintes douloureuses et pâmées.

Quelques mois après la « furie espagnole à Anvers », Rubens naissait à Siegen, petite ville de Westphalie, le 28 juin 1577, d'une famille anversoise de moyenne bourgeoisie. Parmi ses ascendants, il y a des tanneurs, des droguistes, des apothicaires et aussi des avocats et des notaires. Son père, Jean Rubens, ancien élève des Universités de Louvain, de Padoue, de Rome, docteur *in utroque jure,* marié à une fille de marchands aisés, Maria Pypelinckx, exerçait depuis 1561 la dignité d'échevin à Anvers, lorsque

les orages politiques vinrent bouleverser son existence. Pour sauver sa vie, comme beaucoup de ses concitoyens, suspects de calvinisme, Jean Rubens, à l'arrivée du duc d'Albe, s'enfuit à Cologne. Ses fautes l'empêchent d'y rester longtemps. Il devient l'amant d'Anne de Saxe, la femme de Guillaume de Nassau, qui conduit en ce moment les Provinces-Unies contre l'armée espagnole. Les amants sont dénoncés ; Jean Rubens est arrêté, emprisonné, menacé de mort. Il est sauvé par sa femme. Pendant plus de deux ans, Maria Pypelincx lutte héroïquement, adroitement, réussit à obtenir la vie, puis la liberté relative de Jean Rubens. Moyennant caution, il peut s'installer à Siegen. L'existence commune reprend. C'est durant ce séjour de 1573 à 1578 que naît Pierre-Paul Rubens. Philippe était né trois ans avant.

Enfin, la famille Rubens est autorisée à revenir à Cologne, où le père pourra utiliser ses connaissances de juriste. A force de sacrifices, on obtient une libération en bonne forme, mais peu après Jean Rubens meurt. Dès lors, rien ne retenait Maria Pypelinckx loin de sa patrie. En juin 1587, elle rentre à Anvers. Pierre-Paul Rubens avait dix ans. Personne n'avait intérêt à rappeler le souvenir du séjour à Siegen. Le motif en devait rester secret. La mère du grand peintre laissa croire qu'elle n'avait pas quitté Cologne depuis son départ d'Anvers. Ses fils le crurent et, dès le XVIIe siècle, les biographes de Pierre-Paul fondèrent la légende de sa naissance à Cologne.

Cliche Hanfstaengl.

RUBENS ET ISABELLE BRANT (1609-1610).

Ancienne Pinacothèque, Munich.

De nouveau installée à Anvers, la veuve de Jean Rubens avait recouvré une partie de ses biens. Elle habitait rue du Couvent, près de l'Escaut, et envoyait ses deux enfants à l'école de Rombout Verdonck, près de Notre-Dame. Ils y rencontraient le jeune Moretus, qui devait prendre la succession de la grande librairie Plantin, et qui resta leur ami. C'est alors que Pierre-Paul, qui savait déjà un peu d'allemand et de français, apprit le latin ; quant au dessin, il le cultivait comme le peut faire un enfant, s'amusant à copier les illustrations de la bible de Tobias Stimmer. Tandis que son frère Philippe commençait une situation brillante, grâce à ses connaissances en droit, il fut placé comme page au service d'une grande dame, veuve d'un gouverneur d'Anvers, la comtesse de Lalaing. Mais l'enfant se dégoûta vite de cette existence brillante et inactive. Il demanda qu'on lui fît apprendre la peinture. Cet art était toujours, suivant l'expression de Guichardin, « chose importante, utile et honorable », surtout à Anvers. On adressa l'enfant au paysagiste Tobie Verhaecht, parent éloigné de la famille Rubens. Pierre-Paul était dans sa quatorzième année.

Ce ne sont pas les glorieux chefs-d'œuvre de Bruges ou de Gand qui lui étaient proposés comme modèles. En 1600, les vieilles écoles avaient à peu près disparu, désertées pour la gilde anversoise de Saint-Luc. Là fleurissait un art composite, où l'origine flamande et l'éducation italienne, la descendance

de Quentin Matsys et les enseignements de Raphaël se mêlaient suivant des proportions variables, avec des réussites inégales.

II

L'art flamand est sorti d'un perfectionnement technique. Karl van Mander, son historiographe, après avoir attribué à Hubert van Eyck la découverte de la peinture à l'huile, ajoute : « Il ne manquait à notre art que cette noble pratique pour égaler la nature ou mieux la rendre ». C'est la définition même de la peinture flamande. Elle date de ce jour, et dès lors sa fin est bien avant tout d'égaler la nature. A-t-elle inventé ou seulement perfectionné son instrument? On ne sait. Ce qui est sûr, c'est qu'elle possède un outil d'une puissance et d'une précision uniques; en connaître parfaitement toutes les ressources est la première ambition de tous ses peintres. Si leur art est religieux, c'est, comme doit l'être celui d'un bon ouvrier, par l'honnêteté, la conscience incroyable du travail. L'apprentissage est tout pratique : copier ingénument son modèle est le grand secret du métier. « Joachin Buecklaer éprouva d'abord une grande difficulté à bien peindre et colorer, jusqu'au jour où son oncle Pierre lui eût enseigné à tout exécuter d'après nature : fruits, légumes, viandes, gibier, poissons, etc., et ce système d'étude lui donna un tel degré d'adresse, qu'il devint un des meilleurs

peintres de son genre, procédant comme sans effort et arrivant à une remarquable puissance d'effet[1]. » Cette éducation est celle de tous les Flamands. L'habileté acquise par chaque artiste ne se perd pas avec lui; elle devient une tradition de famille et d'atelier. Ainsi, les écoles flamandes et hollandaises se préparent dès longtemps aux prodiges d'exécution qu'elles atteindront plus tard.

Curieuse histoire que celle de cette école. Lisez Karl van Mander : à chaque nom est lié le souvenir d'une habileté spéciale. Celui-ci avait appris à « traiter le feuillé d'une manière charmante ». François Pourbus peint le Paradis terrestre, « de telle manière que l'on distinguait les poiriers, les pommiers et les noyers ». Hans Bol met en peinture l'aventure de Dédale et d'Icare. Qu'y avait-il d'intéressant dans son œuvre ? « Un rocher surgissant de l'onde et qui dominait un château, peint de telle sorte qu'on n'eût pu le désirer mieux, tant le rocher était joliment garni de mousse et de plantes aux couleurs variées ». Steinwyck, avant Peter Neefs, « peint exclusivement des intérieurs d'églises modernes »; un autre des intérieurs de cuisines; un autre a su représenter dans la perfection un tambour dans un corps de garde; un autre est spécialiste des effets de nuit. Nombreux sont ceux qui savent exécuter des portraits ressemblants et animés, « tirant les ombres de la carnation

1. Karl van Mander, *le Livre des peintres,* trad. Hymans, I, p. 328.

elle-même », habiles à faire briller la vie sur « les faces hâlées des bateliers ». L'habileté technique devient commune. Et je passe sur les prouesses d'un Ketel qui, après avoir abandonné les pinceaux, peint avec ses doigts, puis avec ses pieds, exécutant d'admirables tableaux, dit son ami Van Mander. Ces artistes ne sont pas tous de grande envergure; l'imagination est le plus souvent assez humble, mais, parmi eux, il n'y a pas un maladroit. Quand le jeune Rubens va débuter, l'école flamande n'a pas menti à ses origines. Elle a donné ce qu'elle avait promis; elle a prouvé que la peinture à l'huile est « le mode par excellence de rendre la nature sous tous ses aspects [1] ».

Mais, depuis un siècle, l'âme flamande n'est plus seule à inspirer la peinture d'Anvers. La renommée des grands artistes italiens est venue jusqu'en Flandre, et immédiatement ces bons ouvriers ont été émerveillés devant la majesté de Florence et de Rome. Cet art méridional a pour lui une gloire européenne et surtout un prestige irrésistible alors : il se donne pour l'héritier de l'antiquité. Les bons coloristes qui, jusque-là, bornaient leur ambition à imiter la vie de leur temps, même lorsqu'ils représentaient des scènes d'histoire, firent effort pour se détacher de la réalité immédiate à laquelle ils tenaient par leurs habitudes et leur goût, et ils s'essayèrent aux nobles fictions. Les chefs-d'œuvre d'Italie sont mis en coupe réglée et Coxie n'est nullement « enchanté lorsque Jérôme

1. Karl van Mander, *ibid.*, II, p. 262.

Cock publie l'estampe de l'école d'Athènes de Raphaël ». Il craint les preuves de son pillage. Mais bientôt tout scrupule disparaît. On se fait un mérite de ses larcins : « Les peintres qui ont fait à l'étranger, particulièrement en Italie, un séjour de quelque durée, rapportent généralement chez nous un style qui dépasse en beauté comme en excellence l'ancienne manière néerlandaise[1] ». Ils en reviennent, en tous cas, avec des cartons pleins de dessins et de copies. Ce sont les figures de Raphaël ou de Michel-Ange qui peuplent désormais leurs compositions.

Naturellement, cette adaptation ne va pas sans quelque gaucherie. Chez ces portraitistes de paysans et de bourgeois, les beaux athlètes de Michel-Ange, les figures noblement drapées de Raphaël dégénèrent quelque peu. Mais, ce qui est plus grave, les colorations limpides et éclatantes de la palette flamande se délayent et s'alourdissent. Avec la vérité du costume disparaissent l'utilité et la beauté des couleurs. Plus de chaperons gothiques, de cornettes et de hennins ; plus de poulaines, plus de gorgerettes en fine dentelle, de robes de velours et d'hermine. Les joyaux ne scintillent plus sur les riches tissus de Flandre. De pâles colorations et de lourdes opacités modèlent maintenant des muscles et des toges. Sans doute, il y a des artistes dont l'œuvre maintient contre l'invasion étrangère l'intégrité du patrimoine flamand. Des dynasties de peintres, comme les Breughel,

1. Karl van Mander, *ibid.*, II, p. 329.

amusent encore le regard avec des paysanneries et des diableries, ignorants des proportions de la statuaire antique, mais rompus à tous les raffinements du coloris, à toutes les délicatesses du pinceau. Néanmoins, à la fin du XVIe siècle, il n'est guère d'apprenti peintre qui ne rêve de quitter Anvers. Ils sont attirés vers l'Italie par ce que racontent ceux qui y sont allés, avides de contempler les merveilles dont leur imagination est remplie. Il faut entendre Van Mander parler de « Rome, la ville célèbre et séductrice, tant ornée d'œuvres d'art qu'on la dirait créée pour les peintres ». De désespoir de ne pouvoir contenter ce désir, Henri Goltzius tomba dans une noire mélancolie, contracta finalement une maladie de langueur et cracha le sang, au moins trois années de suite. Sa santé s'aggravait au point qu'il dut enfin partir, même malade. A chaque étape, sa santé s'améliora. Ceci en 1590, l'année où Rubens entrait dans l'atelier de Tobie Verhaecht.

Aussi les trois maîtres chez lesquels il est passé sont-ils tous élèves de l'Italie. Le premier, Tobie Verhaecht, est peu connu. On sait qu'il fut un paysagiste estimé et, si on le juge par les quelques œuvres certifiées de lui, il peignait les sites accidentés, rocheux, et les ruines d'Italie plus volontiers que les paysages verts et les horizons plats de Flandre. Rubens resta peu de temps chez ce maître. Au contraire, il travailla quatre ans dans l'atelier de van Noort et quatre ans dans celui d'Otho Vænius.

Adam van Noort, d'après la tradition, représenterait le naturalisme franc et coloré des Flandres ; Otho Vænius, la correction savante de l'Italie. Un même goût de l'antithèse a fait passer van Noort pour un homme de caractère violent et difficile, en opposition avec Vænius, plein d'aménité et de politesse. Rien, en réalité, ne prouve que van Noort fût un brutal et un ivrogne. Les élèves séjournaient chez lui longtemps et en grand nombre. Quant à son art, ce qui nous en reste est d'un Romaniste qui admire et imite volontiers Véronèse, nullement d'un Breughel. Une toile, il est vrai — dans l'église Saint-Jacques, à Anvers — est d'une vigueur superbe ; c'est un groupe de pêcheurs, au milieu desquels saint Pierre soulève sous son bras un énorme poisson. Mais si cette peinture est du professeur de Rubens, elle prouve trop, car le temps est encore loin où Rubens peindra avec cette énergie. Il faudrait supposer qu'il a d'abord abandonné ce fougueux réalisme pour y revenir plus tard. Il est plus naturel d'enlever cette peinture à van Noort, sinon il faut supposer, avec M. Max Rooses, une influence de l'élève, devenu maître à son tour, sur son ancien professeur, ce qui est possible, puisque van Noort est mort après Rubens mais peu probable, car cette page serait unique de ce genre dans l'œuvre que son auteur nous a laissé.

Otho van Veen, qui se faisait appeler Otho Vænius, nous est beaucoup mieux connu. Ses tableaux sont nombreux dans les musées et les églises de Belgique,

sa biographie n'est pas obscure, ni sa personnalité indécise. Rubens devait désirer ses leçons, car, à cette époque, Vænius était le peintre le plus renommé des Pays-Bas. C'était un homme d'esprit cultivé et de manières élégantes, dont la fortune était due en partie à la faveur des archiducs. A Anvers, il avait été doyen de la gilde de Saint-Luc et de la société des Romanistes. Il venait de décorer la ville, lors de la réception de l'archiduc Ernest, en 1594. En 1599, c'est encore lui qui mettra des arcs de triomphe sur le passage de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle. Déjà Alexandre Farnèse l'avait attaché à sa personne en qualité d'ingénieur militaire. Plus tard, il sera « peintre de la cour » avant Rubens. Cette existence glorieuse semble annoncer celle plus glorieuse encore de son élève et certainement l'œuvre de Vænius conduit à Rubens.

Vænius offre l'exemple d'un homme qui a perdu beaucoup de sa personnalité pour s'être trop bien assimilé une culture étrangère à son génie. Sa peinture rappelle celle de Florence et de Rome, et ne s'en distingue que par la vivacité des couleurs et la rondeur molle du dessin. Chez lui, Rubens apprit à garnir ses compositions, à bien remplir sa toile de figures entassées avec ordre, drapées avec grâce, agitées avec noblesse. Il se préparait ainsi à bien comprendre Raphaël. En même temps, Vænius enseignait à son élève son coloris doux et gai, uniformément chaud, sauf dans ces bleus déplorables qui

La Transfiguration (1604-1606).

Musée de Nancy.

donnent un aspect si affligeant à tant de peintures religieuses. Aucune teinte froide, pas de gris, ni de noir ; barbes et cheveux sont toujours blonds et roux. Il ne connaît pas ou n'ose pas le contraste d'une chevelure poivre et sel sur une face cuite. Malgré la recherche de la douceur, les teintes locales se découpent les unes sur les autres sans s'influencer ; elles sont renforcées dans les ombres, décolorées dans les lumières. L'enduit est égal et la touche timide.

Quand Rubens quitta l'atelier de Vænius, il n'était plus un élève. Ses tableaux se vendaient. Quelques-uns lui restaient : « Les autres tableaux qui sont beaux, dit le testament de Maria Pypelinckx, appartiennent à Pierre-Paul qui les a peints. » Ils ne sont pas connus. Son neveu Philippe écrit à de Piles qu'ils ressemblaient à ceux d'Otho Vænius. C'est vraisemblable, si l'on songe que dix ans plus tard, après son retour d'Italie, Rubens semble avoir repris pour un temps la palette et les pinceaux de Vænius, sa manière un peu mince, son coloris trop frais avec, il est vrai, plus de transparence et plus de variété dans le jeu des teintes.

Depuis deux ans, Pierre-Paul était admis comme franc-maître à la gilde de Saint-Luc. Il pouvait, dès lors, travailler à Anvers dans un atelier à lui, et son succès l'engageait à y rester. Il était déjà illustre, autant que Vænius, si l'on en croit son neveu Philippe. Mais une éducation d'artiste n'était pas terminée sans un voyage à Rome et à Venise. Jusqu'ici

ses maîtres ne lui avaient montré que le reflet des chefs-d'œuvre italiens. Son désir de les visiter eux-mêmes, chez eux, était irrésistible.

III

Le 8 mai 1600, Rubens reçoit son passe-port. Deux jours après, il est à cheval, en route pour Venise. Arrivé depuis peu, il y admirait et étudiait Titien, Véronèse, Tintoret, lorsqu'il fit la connaissance d'un gentilhomme attaché à la personne du duc de Mantoue, Vincent de Gonzague, de passage dans cette ville. Le duc se fit présenter le peintre, prisa son habileté de copiste, l'attacha à son service. Rubens devait y rester huit années, le temps de son séjour en Italie. Bientôt on quitta Venise et, après un court voyage à Florence — où Rubens assista au mariage de Marie de Médicis, belle-sœur de son protecteur, — on revint à Mantoue.

La petite cour ducale conservait une tradition déjà ancienne de faste et d'élégance. Le château de Mantoue, dans lequel se retrouvaient les goûts successifs des ducs et les plus heureux styles de la Renaissance, abritait les plus belles œuvres de Mantegna ; dans le palais du Té s'étalaient les gigantomachies forcenées de Jules Romain. La galerie de peintures et de sculptures était renommée dans toute l'Europe ; et le duc n'était pas moins fier des chevaux de son écurie, des lions, des tigres et des crocodiles

de sa ménagerie. La vie se passait en fêtes continuelles, spectacles, carrousels et chasses. Vincent de Gonzague, beau cavalier de trente-huit ans, de tempérament fougueux, de caractère volage, comptait le goût des arts parmi ses autres passions. Il entretenait une troupe de comédiens, d'illustres musiciens, cherchait à retenir des savants et des poètes. Les peintres avaient leur place dans ce milieu cultivé : François Pourbus, Rubens, étaient chargés de copier les chefs-d'œuvre qui ne pouvaient être achetés. Ils devaient aussi exécuter les portraits « des plus belles femmes, reines ou particulières », collection spécialement chère au duc Vincent.

Rubens, pourtant, eut l'occasion de faire œuvre originale. Alors qu'il était à Rome, travaillant pour son maître, étudiant pour lui-même, il reçut du duc Albert, prince espagnol, la commande d'un travail considérable. Au moment d'aller à Bruxelles prendre en main le gouvernement des Pays-Bas, celui-ci se souvint qu'il était cardinal, au titre d'une église de Rome, Sainte-Croix-de-Jérusalem ; pour l'autel, il fit demander trois tableaux au peintre flamand.

Les peintures existent encore, en très mauvais état, échouées, après bien des aventures, à l'hospice municipal de Grasse. C'est la première œuvre certifiée de Rubens : une *Sainte Hélène*, jeune femme richement vêtue, sous un portique à colonnes torses, dans un vol d'anges ; un *Ecce Homo*, qui doit beaucoup au *Christ couronné d'épines* de Titien ; une *Érection*

de la Croix inspirée de Tintoret : une grande croix oblique oscillant sous l'effort des bourreaux. C'est un motif qu'il reprendra. Peintures lourdes et incorrectes ; compositions brutales et incertaines ; mais déjà des mouvements vrais et des gestes emportés. Le début est médiocre, mais de Rubens.

Après quoi il quitte pour une année l'Italie. Le duc de Mantoue, dont les états sont limitrophes des possessions espagnoles, a tout à craindre d'un tel voisinage. Sa tranquillité ne peut être garantie que par l'amitié du nouveau roi Philippe III, du duc de Lerme, son favori, et des amis de ce favori. Il envoie donc à la cour de Madrid de riches présents : un carrosse, des chevaux, des armes, des tableaux, copies et originaux ; la mission exige de l'intelligence, de l'activité, une belle mine, un esprit distingué. C'est désigner Rubens. Il part (mars 1603), et, si on en juge par les détails de sa correspondance, le voyage ne va pas sans difficulté. On commence par une erreur de route ; puis retard dans la marche, accroissement de dépenses, tracasseries des douaniers. Rubens craint que son viatique ne soit insuffisant, réplique avec dignité aux défiances qu'il sent derrière lui. On avance péniblement. Enfin, on embarque à Livourne ; dix-huit jours de traversée, on débarque à Alicante. Nouveau contretemps : la cour a quitté Madrid pour Valladolid. Il faut repartir ; vingt jours de marche, vingt jours de pluie ; les routes sont défoncées ; les gros bagages restent en arrière. Quand

tout a rejoint, autre désastre : les peintures sont à moitié pourries. Heureusement le roi est absent; avant son retour, tout s'arrangera.

Rubens est homme de ressource. Il retouche les tableaux détériorés, remplace les tableaux perdus sans remède par deux peintures qu'il improvise rapidement : *Démocrite* et *Héraclite*. Tout va bien ; le roi est enchanté, le duc de Lerme en extase devant les copies, qu'il prend pour des originaux. Rubens lui-même, très félicité, serait satisfait si l'ambassadeur attitré du duc de Mantoue n'avait quelque peu manqué d'égards envers le peintre, ambassadeur par occasion. La faveur du duc de Lerme dédommage Rubens. Pour le duc ministre, il compose un grand portrait « admirablement réussi », perdu aujourd'hui, et une série des *Apôtres*, de facture molle et sans caractère, actuellement au musée du Prado. Néanmoins, il lui tardait de rentrer en Italie pour continuer ses études. A Valladolid, il n'y a rien. Ce que l'Espagne possède de bonne peinture est à Madrid, et les peintres espagnols ne lui inspirent que mépris. Après avoir esquivé les ennuis d'une nouvelle corvée — le duc voulait l'envoyer à la cour de France pour la fameuse galerie « de beautés » —, Rubens revient enfin à Mantoue, après un an d'absence.

Gonzague, content de son peintre, lui renouvelle sa provision : quatre cents ducatons à l'année, payables par trimestre, et le charge de décorer le tombeau de sa mère, dans l'église de la Trinité, à

Mantoue. Rubens compose trois grands tableaux : sur l'un, il représente le duc et son père d'un côté ; de l'autre, sa femme et sa mère, agenouillées, les yeux levés vers la Sainte-Trinité. Sur le second, il reproduit la scène de *la Transfiguration,* à peu près telle que l'avait déjà traitée Raphaël ; le troisième, *le Baptême de Jésus-Christ,* est pour une moitié copié de Raphaël, pour l'autre moitié de Michel-Ange. Ces peintures ont été dispersées. Aujourd'hui, la première est à Mantoue, la seconde à Nancy, la troisième à Anvers. Malgré leur mauvais état, elles permettent de reconnaître déjà Rubens.

Sans doute, le créateur de compositions neuves n'est pas né. L'imitation est ingénue, comme d'un écolier. Et ce ne sont pas seulement les figures et leur groupement qui sont d'emprunt ; le coloris éclatant et lumineux d'Anvers s'est épaissi, alourdi, à l'imitation de Baroccio et de Caravage. Déjà, pourtant, les portraits du duc et de la duchesse sont du vrai Rubens : avec un beau modèle, un Flamand, s'il est adroit, n'est jamais médiocre. La famille des Gonzague en prière est d'une élégance superbe, les têtes sont belles et caractérisées. Le motif était heureux : Rubens le reprendra. Un de ses chefs-d'œuvre incontestés, le *Triptyque de saint Ildefonse,* tire un parti merveilleux de deux figures, l'archiduc Albert et l'archiduchesse Claire-Eugénie, agenouillés avec la même noblesse d'attitude.

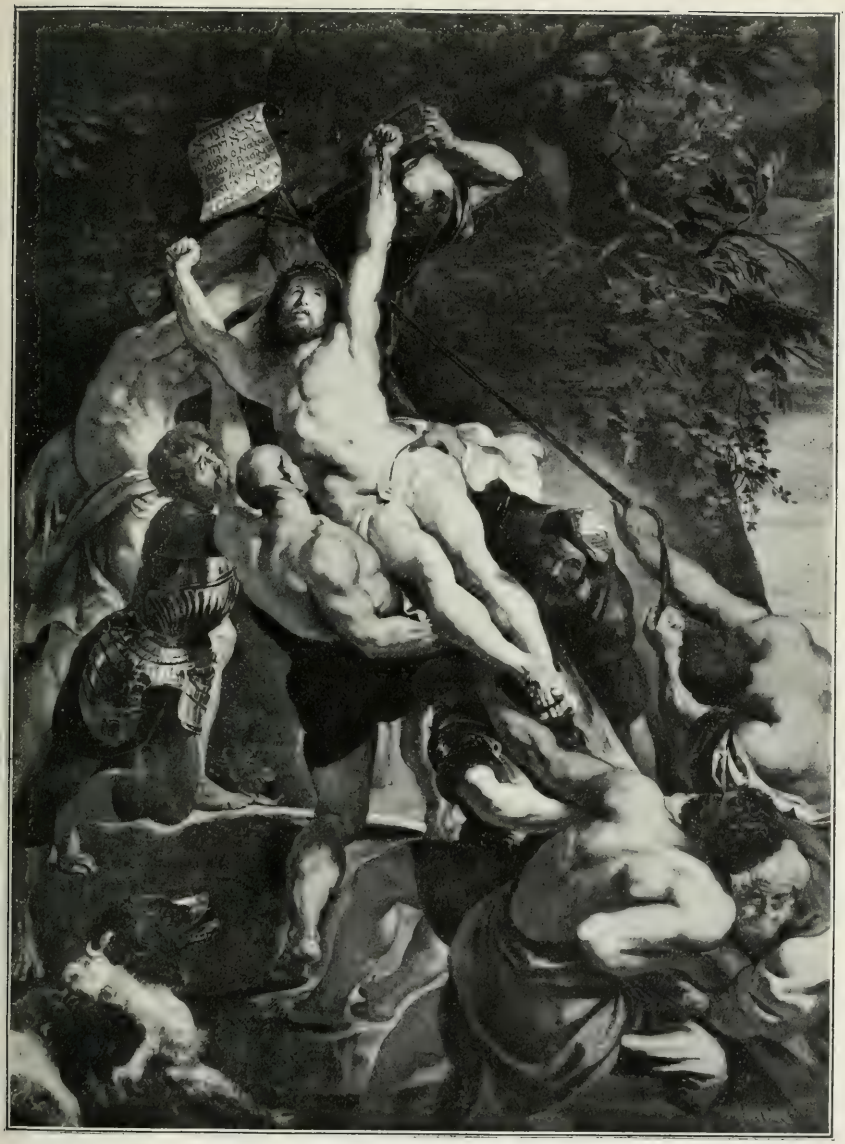
Désormais, Rubens ne quittera presque plus

Rome. Il continue à copier des peintures illustres pour le duc de Mantoue. Il aime à vivre parmi les souvenirs de l'antiquité et de la Renaissance ; il assiste aux rivalités d'écoles acharnées à la conquête de la faveur publique. Dans ce milieu se consacrent les renommées ; son génie commence à se faire connaître. Pour décorer le maître autel d'une église d'oratoriens, la *Chiesa-Nuova,* le Flamand est préféré aux plus illustres : Caravage, Baroccio, Pierre de Cortone, Joseppin, Guido Reni. L'entreprise était considérable, Rubens exécuta avec le plus grand soin cette peinture de vingt mètres carrés au moins. De plus, il fut interrompu par les exigences du duc de Mantoue, qui se fit accompagner dans un voyage à Gênes. Aussi est-ce la dernière œuvre importante exécutée par Rubens en Italie.

C'est aussi la plus belle ; la composition en est simple, le motif restera toujours cher à Rubens : quelques saints et martyrs réunis ; deux surtout frappent l'attention : un saint Grégoire, dans une ample chape, une sainte Domitille gracieuse et souriante, enveloppée de soie violette, jaune, plissée et chatoyante. Les figures sont déjà bien de Rubens, vigoureuses, appuyant fortement sur le sol ; l'architecture est égayée par des anges voltigeant autour d'un portrait de Madone. La lumière est heureusement ménagée ; « l'ensemble, à la fois brillant et doux, est d'une tenue superbe » (Émile Michel). Malheureusement, quand on mit la toile en place, elle était mal éclairée

et miroitait. Il fallut remplacer cette peinture brillante par une peinture mate, exécutée sur ardoise. Rubens recommença plus largement sa première œuvre, ne modifiant que légèrement la composition. Il tenta de vendre le tableau primitif au duc de Mantoue, mais sans succès. On trouva de mauvais prétextes pour refuser, au moment même où la duchesse chargeait Rubens d'acheter l'œuvre d'un médiocre artiste, Pomerancio. Le *Saint Grégoire* suivra Rubens à Anvers, et, après quelques retouches, il ornera la tombe de sa mère, jusqu'au moment où, emporté par les armées de la Révolution, il sera envoyé au musée de Grenoble.

Depuis huit ans Rubens avait quitté Anvers. Sa famille s'efforçait de le faire revenir. Dès 1602, son frère Philippe lui écrivait : « Prends garde que la durée de ton engagement (avec le duc de Mantoue) ne soit prolongée ». Et il le mettait en garde contre la facilité de son humeur et les instances de son maître. L'archiduc Albert aussi avait demandé au prince italien le retour de Rubens, sans rien obtenir qu'un refus assez vif. Mais le peintre restait volontiers tant qu'il n'avait pas rassasié son avidité de connaître l'art italien. Alors, seulement, il désira rentrer. Déjà son frère, qui avait séjourné quelques mois avec lui, à Rome, venait de partir, rappelé par la santé de leur mère. Un moment, Rubens put croire que le duc de Mantoue l'emmènerait avec lui dans un voyage aux eaux de Spa. Le duc y alla sans lui.



Cliché Braun, Clement et Cie.

L'Élévation de Croix (1610).

Cathédrale d'Anvers.

A ce moment, Rubens apprit que la maladie de sa mère s'aggravait. Il sauta sur son cheval et partit, laissant derrière lui des excuses et des promesses de retour. Il ne revint jamais.

IV

De ce long séjour parmi les chefs-d'œuvre du XVIe siècle italien, Rubens rentrait à Anvers la mémoire emplie d'images sublimes ou gracieuses, qui resteront vivaces jusqu'à ses derniers jours. Depuis sa première grande œuvre peinte à Mantoue — sa *Transfiguration* qui pastiche Raphaël, son *Baptême du Christ* qui copie Michel-Ange — jusqu'à *la Vierge entourée de saints,* sur le tombeau du peintre, dans l'église Saint-Jacques, *Santa Conversazione* à l'italienne, dont le grand saint Jérôme est un souvenir précis de Corrège, la plupart de ses peintures, même les plus intimes de sentiment, les plus personnelles de facture, prouveront la persistance des admirations de sa jeunesse. Tout ce que l'Italie possédait de plus illustre au commencement du XVIIe siècle, les grandes œuvres dont la renommée était européenne — *Jugement dernier* de Michel-Ange, *Descente de croix* de Daniel de Volterre, *Saintes Familles* de Raphaël, *Assomption de la Vierge* de Titien, *Communion de saint Jérôme* de Dominiquin, — tous les motifs dont les chefs-d'œuvre avaient consacré les formes définitives, Rubens les a

repris, développés d'après le plan laissé par les grands artistes de Florence, de Rome et de Venise, pour opposer, semble-t-il, chef-d'œuvre à chef-d'œuvre, moins inquiet de ressembler à l'Italie que désireux de rivaliser avec elle.

Il a su faire sienne la qualité qui distingue les très grands peintres, qui opposait le génie flamand à l'art italien. Les peintres du Nord sont, par instinct, des naturalistes, passionnés admirateurs de la vie, attentifs à la rendre avec tous ses caractères. Les grands maîtres de la Renaissance italienne sont surtout des décorateurs; ils ne reproduisent pas les gestes humains et les aspects naturels, sans organiser leur confusion et les soumettre aux exigences du rythme. Chez eux, toujours une harmonie domine, qui met de l'unité dans la diversité, donne une stabilité même à l'agitation, et une cadence au désordre. Les lignes viennent s'encadrer naturellement dans l'espace à décorer. Pour eux, représenter une action, c'est d'abord garnir sans vide, ni trop plein, un espace rectangulaire, triangulaire, ovale, et c'est la forme du décor qui détermine les attitudes et les actions humaines qui le remplissent. Devant les grandes peintures de Véronèse et les fresques de Raphaël, le Flamand Rubens a senti à quelles lois la vie devait se soumettre pour faire de la beauté, et il a gardé un sens de la composition tel que, sans jamais atténuer la fougue brutale de ses visions, il a su enfermer ses caprices et ses violences dans une archi-

tecture de lignes simples et parfaitement équilibrées.

Quand il quitte l'Italie, il connaît tous les secrets de ses artistes. Pas un peintre qu'il n'ait consulté de près, copié attentivement. A Mantoue, dans le palais même du prince, il s'est imprégné de l'art savant, archéologique de Mantegna. A sa suite, il est entré dans l'antiquité ; il a retenu ses images précises du monde ancien, les trophées du triomphe, les aigles romaines, la cuirasse ciselée d'un *imperator*. Et, s'il n'a pas imité l'âpreté de son dessin à l'arête métallique, il est resté émerveillé devant les tours de force de sa perspective. Plusieurs fois il reprendra un motif qu'il lui doit, un cadavre sur le dos, les pieds tendus vers le spectateur, le corps fuyant. A Mantoue encore, il a vécu au milieu des peintures emphatiques de Jules Romain, et n'a pas moins admiré la force surhumaine déployée par ses Titans que la pompe de ses cortèges allégoriques.

A Rome, il a rencontré un autre artiste dont l'imagination, comme la sienne, aimait à enfanter des colosses. L'influence de Michel-Ange se lit dans les premières œuvres de Rubens. *Le Baptême du Christ*, et même *l'Érection de la Croix*, montrent les mêmes académies que les peintures de la Sixtine : torses longs, souples, aux membres athlétiques, aux extrémités fines. Ce sont les mêmes roulements de muscles, les dos houleux, les corps roidis qui, pour quitter une tunique, font des efforts de lutteur, dessin de sculpteur et qui rappelle l'écorché. Mais bientôt

la différence s'accentue entre le Flamand et le Florentin. Les géants de Michel-Ange, avec leurs grands corps las, leurs efforts puissants et lents, semblent détendre des membres alanguis, fatigués par leur propre poids, engourdis par le sommeil ou par la mort. Ceux de Rubens sont de chair élastique et remués de sensations fortes ; ils se contractent ou s'affaissent, frissonnant sous la volupté, secoués de longs sanglots, domptés par la souffrance.

Raphaël aussi lui apprit beaucoup. Si les grandes compositions du Vatican lui parurent peut-être figer un peu l'allure libre de la vie dans un balancement trop symétrique des groupes, il sut faire son profit des plus beaux motifs qu'elles contiennent : un vieillard orgueilleux, dressé de toute sa taille, avec une attitude qui n'exprime rien, mais creuse de larges plis dans sa robe et garnit bien un premier plan ; une grande femme à genoux, le torse renversé en arrière ; une jeune fille avec une corbeille sur la tête, un bras levé, geste superbe de canéphore qui cambre les reins, fait saillir fortement la hanche, et tant d'autres figures chères à Raphaël, et qui viennent parfois, dans les compositions de Rubens, apporter le rythme de leur bel équilibre. Mais Rubens a encore pris à l'artiste romain, pour ainsi dire, le personnel entier de son Olympe chrétien : Dieu le Père, un Saturne vénérable, sans autre caractéristique que sa longue barbe blanche ; le Christ, un Jupiter au torse élégant et vigoureux ; les apôtres, cheveux et barbes

La Descente de Croix (de 1611 a 1614).

Cathédrale d'Anvers.

en copeaux ; et surtout le groupement des Saintes Familles ; la Madone, aimable, les paupières baissées sur un bambin frisé et grassouillet, et, dans l'ombre du second plan, saint Joseph, le menton dans la main, méditatif et insignifiant. Rubens a seulement rapproché toutes ces figures de notre humanité de chair et de sang ; il les a un peu transformées à la flamande ; mais c'était par une nécessité de sa technique, non pour satisfaire aux exigences d'une poétique nouvelle.

Venise surtout émerveilla Rubens par son art magnifique et sensuel. Titien lui révéla le nu féminin et sa beauté suprême, la splendeur des formes pleines, l'éclat et la tendresse de la chair ambrée et chaude. Rien ne pouvait le toucher plus profondément que cette émouvante poésie qui, chez Titien, émane de la vie animale, inactive et saine. Jamais non plus ne s'effaça l'éblouissement que lui avaient donné les féeriques décorations de Véronèse : les brillants cavaliers aux attitudes amples, fulgurants de métal, scintillants de brocart ; les grandes patriciennes enveloppées de satin blanc, gravissant avec lenteur de majestueux escaliers ; les architectures fastueuses et le profil délicat d'un chapiteau corinthien sur un ciel vert. La facture impétueuse du Tintoret lui montra comment un pinceau brutal peut ajouter encore à la violence d'un geste, à la rapidité d'un mouvement. Tout cela était nouveau pour lui : le Flamand vit et retint.

Corrège, enfin, laissa dans son imagination des visions durables. Car, dans ses dernières années, à Anvers, à mesure que son art se fera plus ému, plus intime, plus profond, un souvenir semblera dominer davantage, celui de Corrège, de sa peinture amoureuse, de ses doux et moelleux visages, affectueusement inclinés les uns vers les autres. C'est au peintre de *la Madone au saint Jérôme* qu'il songera quand, de son cœur, les sentiments viendront attendrir son regard de peintre, imprégner d'amour l'atmosphère de sa toile et faire plus enveloppante et plus chaude la caresse de son pinceau. En revanche, la part des Bolonais semble faible dans la formation de son génie. Sans doute, il pratiquait pour son propre compte l'éclectisme des Carrache ; mais c'était en artiste capable de pénétrer les plus belles formes d'art, sans y perdre sa personnalité, non en écolier à la recherche de recettes. Mieux valait étudier les grands peintres dans leurs œuvres que dans les résumés de l'école bolonaise. Caravage l'intéressa, le retint un moment par ses vigoureuses oppositions de lumière et d'ombre. Mais, pour le suivre, il fallait faire beaucoup de sacrifices, enfumer la clarté du jour, éteindre l'éclat joyeux des couleurs ; c'était là vigueur trop chèrement payée. Il y renonça vite, disent ses biographes.

Le coloriste, en lui, résiste à l'influence italienne. S'il paraît un temps accepter la lourde peinture des Bolonais, bien vite sa nature de Flamand sait se

dégager. Le métier qu'il pratique est si loin du métier de Bologne ! Les cordes qu'il fait vibrer ont d'autres sonorités, d'autres amplitudes, que les instruments fatigués de l'art italien finissant. Trop longtemps ces artistes de décadence ont promené leur regard sur les statues blêmes de l'antiquité, et leur peinture a gardé la froideur du marbre. Avec de tels modèles et une nature aussi appauvrie, ils ne peuvent plus intéresser qu'en cherchant à surprendre par des effets forcés, qu'en éveillant la curiosité par une peinture narrative. Rubens ne place pas l'intérêt de la peinture en dehors de la couleur. Même lorsqu'il dessine un buste antique, avec de la pierre noire et quelques touches de sanguine, il amollit, échauffe le marbre poli, creuse la pupille, éveille le regard, colore la lèvre, anime le teint, fait sentir la vie profonde sous son enveloppe. Mais lorsqu'il peint, alors, dit Guido Reni, dans sa couleur il mêle du sang.

Les grands décorateurs d'Italie ne l'ont pas conquis à l'éclat égal et sobre de la fresque. La couleur y garde la qualité de la matière qui la porte ; toujours elle reste plâtre, comme elle est soie ou laine dans la tapisserie. C'est là le mérite de la fresque et aussi sa faiblesse. Elle donne de la réalité une image murale, sans profondeur, une projection aux reliefs aplanis ; elle égalise la diversité des colorations, elle généralise les contours, estompe les accidents, purifie le modelé. C'est à quoi la peinture

à l'huile ne saurait consentir. Rubens possède un langage capable d'exprimer toute la réalité sans l'appauvrir. Avec sa couleur, il peut rendre la transparence de l'air, la mollesse de la chair, la dureté du métal et de la pierre ; il peut éloigner les horizons, rapprocher les premiers plans, jeter partout ces détails menus et vifs, accents de vérité qui suggèrent les mille accidents de la réalité ; et, par dessus tout, du monde des apparences il sait faire jaillir une harmonie éclatante de couleurs.

Venise même, malgré les séductions de son coloris, lui fournit plus à admirer qu'à copier. Le faste de Véronèse lui semblait d'une distinction trop soutenue. Pas une teinte forte et franche, mais des colorations rompues, moyennes, des verts, des violets et des gris. Les figures se découpent sur de belles architectures claires, le blanc est prodigué et la lumière circule, égale et froide, sous les grands portiques. Pour le Flamand, cette distinction est un peu sage. Un gros rouge, un jaune vibrant lui plairaient là comme au milieu d'une éloquence un peu compassée la surprise d'un beau cri. Bien qu'il n'ait cessé d'avoir pour Titien une prédilection passionnée — toujours chez lui il y eut des œuvres ou des copies du maître vénitien — sa peinture reste d'essence bien différente. Sans doute, il goûte son coloris ardent, concentré, ses harmonies graves et fortes ; mais, dans la couleur de Titien, il y a une solidité, une profondeur qui exclut la fantaisie des reflets, le chatoiement des

Le Coup de lance (1620).

Musée d'Anvers.

surfaces. On peut alléger cette solidité, égayer cette gravité, et, tandis que les nudités de Titien étalent leur chair avec une volupté tranquille et recueillie, dans l'atmosphère dorée et les ombres rousses d'un soir d'été, celles de Rubens, jeunes et blondes, savourent allègrement leur joie de vivre dans la fraîcheur et la limpidité d'un éternel printemps.

Voilà ce que le Flamand rapportait d'Italie : une vue nette de ce qu'il devait prendre ou laisser. Son apprentissage est fini, il a duré près de vingt ans. Maintenant Rubens sait tout ce qu'il peut apprendre. Il possède les secrets des deux grandes écoles d'Europe. Il n'a pas perdu le goût du coloris des Flandres; rien ne lui ferait sacrifier sa tendresse, sa vigueur, sa lumière, sa solidité. L'Italie l'a peu à peu initié aux nobles émotions d'une décoration élégante et majestueuse. Sa langue est riche du travail de plusieurs siècles, du génie de plusieurs races. Il reste à unir le luxueux vocabulaire d'Anvers au style grandiose de Venise et de Rome. Cette union se fera spontanément chez un artiste dont l'imagination est aussi noble que le tempérament est sensuel, et qui sait orner la réalité de toutes les grâces de la poésie, comme il donne aux fictions la solide beauté des choses vraies. Alors, les chefs-d'œuvre commencent à naître, et c'est, à partir de ce jour, comme un miracle continu.

DEUXIÈME PARTIE

(1609-1626)

CHAPITRE PREMIER

I. Retour de Rubens et son installation à Anvers. — II. Ses habitudes de travail.

I

Au musée du Louvre, deux petits tableaux expriment, par leur contraste, le changement qui transforma, vers 1608-1609, l'existence des bourgeois et des paysans de Flandre ; deux panneaux finement peints, suivant la bonne manière flamande, où quelques petites taches rouges ou bleues jettent de franches clartés dans les gris fins ou les transparences du paysage.

L'un représente une scène de pillage : un escadron de cavalerie vient de s'abattre sur un village. Le château flambe déjà ; les gens d'armes pénètrent sous les portes basses des chaumières, en retirent un paysan apeuré ou une vieille femme glapissante ; ici, un cadavre nu ; à côté, un mort qu'on dépouille ; un

vivant qu'on traîne par les cheveux. Tapis dans un trou, de pauvres magots de Téniers, pitoyables, que l'on fusille à bout portant. Les chevaux des soldats attendent que l'on reparte. La sinistre besogne finie, derrière eux, il ne restera ni un homme vif, ni une tête de bétail. A son habitude, le Flamand, peu imaginatif, a simplement peint ce qu'il a vu. Dans les villes prises, la scène était la même ; le pillage durait simplement plus longtemps.

Mais voici que les temps ont changé. Une trêve a été signée entre le roi d'Espagne et les gens des Provinces-Unies, et c'est la fin de la domination des reîtres. C'est cette renaissance que nous montre la peinture d'Adriaan van de Venne (*Fête à l'occasion de la trêve de 1609*). Les paysans sortent de leurs terriers, n'en croient pas leurs yeux. Ils aident à remporter mousquets, morions et cuirasses, qui gisent à terre, ferraille pour le moment inutile. Un groupe compact de seigneurs et de bourgeois s'avance. Ils sont paisibles, sans armes, en de beaux costumes de gala et ils montrent de bonnes figures dans leurs fraises impeccables. On dispose à terre des plats, des brocs, des pâtés et des fruits. Du vin fraîchit dans des fontaines : on va bien manger et bien boire. Il y a des fous, des singes, des musiciens : on va rire. Deux colombes unissent leurs becs amoureux, un Cupidon met le pied sur une rapière : on jouira de toutes les douceurs de la paix. Les ponts-levis des châteaux sont abaissés et au loin, dans la vapeur

bleutée, de fines lumières égaient le paysage, montrent l'activité humaine : le travail a repris à travers champs. Au milieu de ces bourgeois, les princes espagnols, l'archiduc Albert et l'Infante Isabelle-Claire-Eugénie président la fête. L'archiduc n'est pas beau : petit, malingre, vieillot, le visage osseux, la mâchoire énorme, avec une courte barbe en pointe. Isabelle est bien espagnole, avec son costume raide, sa coiffure lourde, sa figure pâle qui semble terreuse, au milieu de toutes ces faces sanguines de Flamands. N'importe ; seigneurs et bourgeois s'empressent affectueusement. Ils savent gré aux princes étrangers de présider à l'établissement de la paix. La reconnaissance des villes flamandes se montrera dans chaque voyage des archiducs. Quand ils arrivent, les façades se couvrent d'oriflammes et des arcs de triomphe se dressent sur leur passage.

Rubens rentrait chez lui à ce moment de détente. Plus que toute autre ville, Anvers avait souffert depuis le commencement de cette guerre patriotique et religieuse. Elle avait subi le pillage des calvinistes et la « furie espagnole ». Assiégée, prise d'assaut par l'armée des uns, bloquée par la flotte des autres, elle avait particulièrement pâti de sa situation de ville frontière entre les deux camps. Et maintenant, amoindrie dans sa population, appauvrie dans son commerce, déchirée et lasse, elle n'aspirait qu'à relever ses ruines. Sans doute les quais de l'Escaut n'étaient plus encombrés de toutes les marchandises

de l'Europe. Les rues, la Bourse, autrefois si animées, semblaient maintenant désertes; mais au moins, si l'ancienne prospérité était partie, la tranquillité était revenue. On ne pouvait plus s'enrichir, mais on pouvait jouir de la vie sans inquiétude. Des jours plus faciles allaient cacher la décadence économique ou tout au moins en consoler. La grande ville avait alors le charme des cités qui ont conservé leur luxe et perdu leur activité.

La vie municipale reprend son attrait d'autrefois. Les gildes se reforment. Chaque dimanche, ces bourgeois s'assemblent pour quelque cérémonie religieuse, s'assoient à un banquet de confrérie. Ce jour-là sortent les insignes resplendissants, et les oriflammes paradent entre les pignons bien peints et bien lavés de la Meir ou de la rue des Tanneurs, et, tandis qu'en haut du grand clocher « trente-trois cloches tant grandes que petites sonnent avec tel accord et harmonie et si ingénieusement que l'on diroit que ce sont instrumenz de musique[1] », et que « les mestiers avec leurs enseignes et les confréries faisans porter leurs armoiries et bannières, tous les bourgeois avec grand honnesteté et dévotion », majestueux, resplendissants comme des mages, défilent sous l'admiration de leurs concitoyens vers le porche de Notre-Dame, plus d'un s'avoue certainement qu'il est bon d'être réconcilié avec la vie. Ces confréries d'artisans aiment les arts, n'admirent rien tant que

1. Guichardin, trad. Belleforest, p. 80.

l'habileté manuelle et les industries de luxe. Pour eux, ébénistes, orfèvres, peintres travaillent. Les gens d'Amsterdam ou de Haarlem, arquebusiers, drapiers ou rhétoriciens, posent devant le peintre, groupés autour d'une table de conseil ou de banquet, attentifs ou satisfaits, une plume ou un verre à la main; peintures laïques, pour calvinistes qui ne peuvent voir d'images dans les églises. A Anvers, à Malines, les corporations veulent le portrait de leur saint, un beau portrait dont leur patron puisse être fier. Archers, poissonniers ont chapelle ou autel à eux; ils l'ornent et l'entretiennent, et sa beauté atteste la piété et les bonnes affaires de la corporation.

D'ailleurs, ces pauvres églises manquent un peu d'ornements. Voilà des années qu'en un jour de zèle religieux, les briseurs d'images ont détruit plusieurs siècles d'art. Les murs dénudés sont tristes comme ceux d'un temple protestant; la maison de Dieu ne doit pas rester inconfortable. Mais on ne se borne pas à réparer des ruines. La pacification coïncide avec la renaissance catholique. Le clergé n'a pas cessé d'être riche. Dans chaque paroisse, « les servans ont de bons et granz revenus ordinaires » (Guichardin). Les ordres religieux croissent en nombre. Franciscains, Dominicains, Jésuites, Carmélites, construisent des couvents, des chapelles qui sont de vastes églises. Celle des Jésuites d'Anvers étonne les contemporains par ses dimensions et sa splendeur. Églises, monastères, et autres lieux saints, dont la

quantité surprenait déjà les voyageurs au siècle précédent, augmentent en nombre, bien que la population ait diminué. Que d'occasions, que de motifs à grandes décorations ! Martyres, miracles de saint François, saint Dominique, saint Martin, saint Roch, saint Ignace, sainte Thérèse, vont occuper les peintres.

La nouvelle architecture, beaucoup mieux que celle des cathédrales gothiques, appelle et fait valoir les vastes peintures. Dans les belles églises du moyen âge, les tableaux de Rubens ne sont pas chez eux ; ils ne s'y encadrent bien que grâce aux autels de marbre noir ou blanc, à la Vignole, que l'on construit maintenant en grand nombre, au défi de la logique et du bon goût. D'ailleurs, la cathédrale n'a pas besoin de tableaux et ne leur est pas favorable. Le jour n'y pénètre que découpé par les flammes des ogives, bariolé par les vitraux, coupé d'ombres, déchiqueté par une forêt de piliers et de colonnettes, mystérieux, étincelant, inégal, féerique, comme celui d'un sous-bois. Seuls les petits panneaux des primitifs, aux brillantes et robustes colorations, résistent à cette lumière artificielle, s'encadrent heureusement dans la pierre dentelée comme les miniatures de Memlinc dans les ciselures d'une châsse. Les églises que les Jésuites sont en train de multiplier à travers l'Europe catholique présentent pour le peintre un très grand avantage. Elles développent de vastes murs, des plafonds et des caissons de voûtes qui n'auront d'autre ornement que celui de la couleur. Le jour

entre à pleines fenêtres, couvre les tableaux d'une lumière égale, sous laquelle ils ne sont pas dépaysés au sortir de l'atelier.

L'apaisement politique, comme la renaissance catholique, est favorisé par les archiducs. On tolère leur gouvernement. Sans doute ils manquent de bonhomie bourgeoise, et la petite cour de Bruxelles conserve un peu trop l'étiquette raide et méticuleuse de Madrid. Mais ils savent flatter les goûts de leurs sujets et se montrent amateurs de peinture! C'est entrer dans la glorieuse tradition flamande. Déjà ils ont tenté auprès de Gonzague, duc de Mantoue, des démarches pour ramener le peintre anversois. Otho Vænius est l'artiste favori de la cour. Rubens, dès qu'il arrive, reçoit commandes et faveurs. On cherche à le retenir à Bruxelles, mais il préfère Anvers. Néanmoins, dès le 23 septembre 1609, sont signées les patentes par lesquelles il est nommé peintre de l'hôtel des archiducs « pour le bon rapport qui fait leur a esté de la personne de P.-P. Rubens et de ses sens et grande expérience, tant en faict de paincture que de plusieurs aultres artz... aux gaiges et traictement de cinq cens livres, du pris de quarante groz, nostre monnoie de Flandres, la livre, par an ».

Ainsi, toutes les causes qui déjà, au temps des ducs de Bourgogne, avaient favorisé le développement des arts dans les Flandres, se trouvent réunies de nouveau. Cour des ducs, échevinage et corporations,

Cliché Hanfstaengl.

Le Petit Jugement dernier (vers 1615).

Ancienne Pinacothèque, Munich.

clergé paroissial, abbayes et couvents, enfin luxe bourgeois, telles étaient les conditions qui avaient provoqué la floraison des Van Eyck et qui vont maintenant aider à l'essor de Rubens. Il est à peine revenu, et déjà les Jésuites lui ont demandé une *Visitation;* les Dominicains une *Dispute du Saint-Sacrement ;* les échevins d'Anvers une *Adoration des Mages ;* les archiducs de Bruxelles des portraits, une *Sainte Famille.*

Aussi le peintre, même s'il regrettait l'Italie, ne dut-il pas songer longtemps à quitter sa patrie. De plus, il était retenu par son frère Philippe, dont bientôt il épousa la nièce, Isabelle Brant, fille de Jean Brant, licencié en droit, greffier municipal. Le mariage fut célébré le 3 octobre 1609, dans l'église abbatiale de Saint-Michel, et le peintre, pour un temps, s'installa dans la maison de son beau-père. Ce que fut cette union, on peut se le représenter par les éloges que Rubens faisait plus tard de sa femme : « excellente compagne, qu'on pouvait ou plutôt qu'on devait aimer, avec raison, car elle n'avait aucun des défauts propres à son sexe ; toujours de bonne humeur, elle était exempte de toutes les faiblesses féminines ; elle était toute bonté, toute amabilité [1] ». Un gracieux portrait, à la Pinacothèque de Munich, nous montre le peintre et sa jeune femme au lendemain du mariage : « La physionomie ingénue d'Isabelle rayonne d'un joyeux contentement et, dans

1. Lettre à P. Dupuy, 15 juillet 1626.

ses yeux un peu malicieux, se lit je ne sais quelle fierté d'avoir conquis le cœur du grand artiste qui l'a choisie pour l'associer à son existence. Quant à lui, son visage respire la sérénité et, plein de confiance dans l'avenir, il se laisse aller à la douceur d'être ainsi aimé » (Émile Michel). Trois enfants naquirent : Clara, qui mourut jeune, Albert et Nicolas.

En mai 1610, une commande importante donne à Rubens l'occasion de composer son premier chef-d'œuvre. Pour le maître-autel de l'église Sainte-Walburge d'Anvers — aujourd'hui détruite — il reprit le motif de l'*Érection de la Croix*, déjà traité par lui pendant son séjour à Rome. L'œuvre exécutée est, cette fois, d'un maître. Le Crucifié se dresse peu à peu, sous l'effort de neuf brutes acharnées à tuer, et si une idée morale a jamais été traduite par des gestes physiques, c'est bien dans cette œuvre, où la force des muscles exprime la cruauté, tandis que le Supplicié, les yeux et l'âme au ciel, abandonne aux violents son corps captif. L'effet est d'une puissance dramatique inoubliable, parce qu'il est bien adapté aux moyens de Rubens. Gonfler des muscles, roidir des torses, crisper des mains, tordre des nuques, arcbouter des jambes tendues, agiter des athlètes puissants, c'était pour le peintre incarner ses visions favorites, et c'était aussi faire sévir la haine, déchaîner la fureur, rester dans l'utilité de son sujet.

Mais cette peinture, qui atteste la sûreté d'un

maître, est encore d'un élève des Italiens. L'exécution n'est pas personnelle. Hanté par les souvenirs d'Italie, l'artiste a l'imagination peuplée des Titans de Jules Romain et surtout de Michel-Ange. Voyez, en particulier, cet étonnant colosse chauve qui, à lui seul, soulèverait une croix beaucoup plus lourde. Chez le Florentin, des corps de lutteurs semblent porter des montagnes invisibles. Est-ce que, dans le tableau de Rubens, le Crucifié ne doit pas être un poids bien léger pour un tel déchaînement d'efforts? Mais surtout le coloris est italien, romain. Peu de draperies, encore ont-elles des teintes vitrifiées, des éclats bizarres et discordants. Beaucoup de nu; des roulements de muscles, des chairs lourdes et rousses sur des ombres opaques. Le coloris est comme le sentiment, dur, austère; l'œuvre, violente. Dans ce drame atroce, Rubens n'a pas mis de figure de pitié, une Madeleine en pleurs, une Vierge défaillante. La grande femme du volet de gauche hurle d'horreur, agitée d'un pathétique puissant, sans tendresse. Il y a dans cette peinture une tension, un besoin de faire valoir tout son mérite, de ne rien cacher de sa science. Lorsque, sûr de l'admiration, Rubens songera moins à la forcer, son art se détendra un peu, deviendra plus libre, plus personnel. Alors il ira du coloris ronflant au coloris juste, des teintes cuites aux teintes fraîches, du muscle à la graisse, du sanguin au lymphatique, de la fièvre ardente d'Italie à la saine sensualité de Flandre.

Mais, telle qu'elle était, cette œuvre puissante ne put passer inaperçue : elle fit éclater la supériorité de Rubens sur les autres peintres, et bientôt son atelier ne pouvait plus suffire aux élèves qui s'offraient ; les jeunes gens attendaient chez d'autres maîtres qu'une place fût vacante chez lui. Il ne peut accepter de nouveaux apprentis, « il peut dire sincèrement, sans aucune hyperbole, qu'il en a dû refuser plus de cent[1] ».

C'est alors qu'il s'organise une installation définitive. Le 4 janvier 1611, il achète au centre d'Anvers, sur le Wapper, dans la rue qui porte aujourd'hui son nom, « une maison avec une grande porte, cour, galerie, cuisine, chambres, terrains et dépendances, ainsi qu'une blanchisserie sise à côté, touchant du côté de l'est au mur du Serment des Arquebusiers », pour 7.600 florins, payables par annuités. C'est là qu'il allait désormais habiter. Peu à peu il agrandit, embellit sa maison, d'après des plans dessinés par lui-même ; au fond du jardin, s'éleva un pavillon italien, qui apparaît dans plusieurs tableaux ; entre cour et jardin, un portique de même style, orné de bustes et de colonnettes. L'intérieur était sans doute fort beau. Quand Moretus fait agrandir sa maison en 1620, Woverius lui écrit : « Heureux notre Anvers, qui compte deux citoyens comme Rubens et Moretus. Leurs maisons à tous les deux seront admirées par les étrangers et visitées

1. A Jacques de Bie, 16 mai 1611.

par les voyageurs ». De Piles, si bien renseigné, donne ce détail : « Entre sa cour et son jardin, il fit bâtir une salle de forme ronde, comme le temple du Panthéon qui est à Rome, et dont le jour n'entre que par le haut et par une seule ouverture, qui est le centre du dôme. Cette salle est pleine de bustes, de statues antiques, de tableaux précieux qu'il avait apportés d'Italie, et d'autres choses fort rares et fort curieuses. Tout y était par ordre et par symétrie, et c'est pour cela que ce qui méritait d'y être n'y pouvant trouver place servait à orner d'autres chambres, dans les appartements de sa maison ». Dans cette galerie, il y a des bustes antiques, des médailles, des pierres gravées, et aussi des peintures modernes[1] : 19 Titiens, et 21 copies de Rubens d'après Titien, 17 Tintorets, 7 Véronèses, des Raphaëls, des primitifs néerlandais ou allemands, des romanistes, 11 tableautins du vieux Breughel, son ami, des Brauwers, artistes particulièrement chers à Rubens, parce qu'il trouve en eux la sève flamande dans sa pureté.

Au milieu de ce luxe fastueux, Rubens mène une existence parfaitement ordonnée. Ce grand train de maison est assuré par une comptabilité bien tenue. Scrupuleux dans ses engagements, le peintre souffre difficilement qu'on soit en retard avec lui ; sa vie est un modèle d'organisation et de production

1. Au moment où la collection fut vendue au duc de Buckingham (1626).

intense. Nul moment d'inertie et nul déchet dans le travail : jamais temps ne fut plus employé, facultés plus utilisées, énergie mieux dirigée que la sienne. Son imagination ne trouble pas sa lucidité d'esprit de ses mirages ; sa vive sensibilité ne dérange pas l'équilibre de sa pensée. Sa correspondance est d'un esprit paisible et serein. On y lit son dédain des choses frivoles, des occupations futiles, des lectures niaises. Souvent une expression stoïcienne, inconsciente citation d'humaniste, jaillit spontanément, révèle un long commerce, un sentiment commun avec la philosophie ancienne. Sur le portique de son jardin, il a fait graver quelques vers de Juvénal, devises d'une âme gouvernée par l'intelligence, à l'abri du désir et de la crainte, sûre de sa santé intérieure ; pour le reste, elle se confie aux dieux. Aussi l'activité de Rubens est-elle continue ; sa journée est longue et pleine. Il se lève à quatre heures, assiste à la messe et travaille jusqu'au déjeuner. Il mange fort peu, « de peur que la vapeur des viandes ne l'empêche de s'appliquer ». D'ailleurs, il a « une grande aversion pour les excès du vin et de la bonne chère, aussi bien que du jeu », et le travail reprend jusqu'à cinq heures. Après quoi, il fait volontiers une promenade à cheval en dehors des remparts. La soirée est pour les amis, consacrée à la causerie, à la correspondance, à la lecture.

Sa bibliothèque est riche et sérieuse. La librairie Plantin, pour laquelle il fait des dessins, lui donne

des livres ; histoire naturelle, botanique, géographie, physique, religions, philosophie, droit, il s'intéresse à toutes les sciences de son temps. De France, on lui envoie des mémoires historiques. Il possède les traités d'architecture de l'antiquité et de la Renaissance. Sa mythologie prouve qu'il a lu Virgile, Ovide. Sa passion de lecture est telle, la noble exaltation qu'il en ressent, si profitable, que, tandis qu'il peint, « un lecteur à ses gages lui lit à haute voix quelque bon livre, mais ordinairement Plutarque, Tite Live ou Sénèque » (de Piles). Ses amis sont nombreux à Anvers et au loin : des princes, d'illustres capitaines, des savants ; de grands seigneurs, de riches Anversois, aiment et recherchent sa conversation. Peiresc, heureux de recevoir ses lettres, affirme avoir beaucoup profité à son commerce; Spinola trouve qu'auprès des qualités de son âme, son talent pour la peinture semble le moindre de ses dons. Il rend naturellement service aux artistes moins heureux que lui. Ses admirateurs, comme ceux qui le critiquent, s'accordent à dire que cet homme supérieur fut aussi un homme aimable. De Piles loue « son abord engageant, son humeur commode, sa conversation aisée, son esprit vif et pénétrant, sa manière de parler posée et le ton de sa voix fort agréable ». Félibien dit de son côté que, « comme il était d'un naturel doux et obligeant, il n'avait pas de plus grand plaisir que de rendre service à tout le monde ». Sans sacrifier au

désir de plaire, Rubens semble avoir vécu entouré d'amour et d'admiration.

« Il avait la taille grande, le port majestueux, le tour du visage régulièrement formé, les joues vermeilles, les cheveux châtains, les yeux brillants, mais d'un feu tempéré ; l'air riant, doux et honnête » (de Piles), et tous les portraits qu'il nous a laissés de lui-même nous montrent une belle et noble tête. Un large feutre et une moustache crânement retroussée rappellent quel élégant cavalier il fut. Les traits sont bien dessinés, les méplats fermes, sans mièvrerie ni dureté ; le regard droit, l'œil bien ouvert, sans timidité et sans arrogance. Sous le front élevé, dégarni par une calvitie croissante, on sent une intelligence toujours en travail, mais nulle trace de fatigue, d'incertitude ou de découragement. Il a prolongé longtemps la période d'étude et d'enrichissement ; les fruits sont venus, abondants, savoureux. Il n'a pas rencontré l'indifférence chez les autres, ni le doute chez lui-même. Il n'a pas cherché péniblement la lumière comme une plante privée de soleil. Immédiatement, avec toutes ses forces, il s'est développé droit et dru, en plein rayonnement.

II

Pour avoir donné à son art une fin merveilleusement adaptée aux moyens de la peinture, Rubens a pu se constituer une technique sure et travailler sans

Cliché Hanfstaengl.

La Marche de Silène (1618-1620).

Ancienne Pinacothèque, Munich.

incertitude. Ses procédés ne semblent pas avoir beaucoup varié ; il s'en est tenu à ceux dont il avait une fois reconnu l'excellence. S'il y a diversité dans son œuvre, ce n'est pas dans des transformations de métier qu'il la faut chercher.

L'effort constant de son art est pour saisir et retenir sans l'éteindre, la vie de la chair. Jamais homme ne s'est aussi pleinement enivré avec la poésie de l'animal humain et n'a chanté d'un accent plus émouvant l'épanouissement en beauté de la matière vivante. Dans la noblesse de son style, il y a surtout de la force ou de la grâce physique ; il aime à tordre un corps de sirène jeune et robuste, à faire plier sa chair élastique et frémissante ; c'est par l'action des muscles roidis ou détendus que s'exprime l'héroïsme de ses guerriers, et l'attitude est belle quand elle dessine et fixe un grand effort. C'est par les tortures et les voluptés du corps que l'âme montre ses souffrances et ses joies ; ici, elle est comme un reflet, comme une émanation de la chair douloureuse ou pâmée. Voyez au pied de la Croix une Madeleine défaillante ; le désespoir de son amour est tout dans son regard noyé, sa tête renversée, sa gorge gonflée de sanglots aussi doux que des roucoulements. Serait-il possible de sentir parfois, dans les tableaux de Rubens, des pesanteurs, des moments où la main a été indifférente et le regard distrait ? Assurément. Mais jamais quand il peint un corps humain ; lorsque son pinceau conduit la pâte fluide qui devient chair, toujours son art est

ému et c'est comme un chant d'amour où chaque syllabe vibre d'une religieuse tendresse.

Pour ce résultat qui surprend chaque fois, les moyens d'exécution paraissent constants. Dans la plupart des compositions de Rubens, un torse concentre sur sa chair blonde autant de clarté qu'il est possible en évitant la pâleur crue de la cire. Là où la lumière tombe directement, sur les points saillants, les chairs prennent un éclat laiteux, fait de blanc et de jaune brillant. Là où les rayons glissent, leur caresse dépose des bleus nacrés, une buée d'outremer, légère, inconsistante. Si la chair est brune, ce bleu s'atténue ; si elle est cadavérique, il est plus accentué, tourne au vert ou au violet, suivant les besoins. C'est l'emploi de cette teinte froide et diaphane qui donne tant de fraîcheur aux nudités de Rubens. Pour ne l'avoir pas employée, Jordaens souvent peint des chairs lourdes, opaques, cuites comme de la brique ; Van Dyck, des chairs d'ivoire pâle et jauni. Chez le maître seul elles ont une transparence qui révèle le rayonnement intérieur de la vie, comme une lumière sous la porcelaine.

C'est pour les ombres franches qu'il réserve les couleurs rousses et chaudes. Mais l'ombre n'est jamais opaque, si intense qu'elle soit ; elle est toujours légèrement frottée, à l'encontre des grasses colorations de Corrège et des Vénitiens ; et toujours un reflet de vermillon vif l'éclaire. Rubens, qui ne met pas de rouge dans les lumières, le prodigue ici,

parce que le rouge, qui est lourd et sombre dans les clairs, devient dans l'ombre une couleur lumineuse et transparente. Il tient à cet effet, au point que, même quand il dessine à la pierre noire, s'il n'y a qu'une touche de sanguine, elle est pour le reflet d'un pli de chair. S'il peint un cadavre, il ne se résigne pas à des noirceurs plombées et — voyez *le Christ à la paille* — il fait briller sur la peau morte le sang rouge des blessures. Ainsi, la lumière, la transparence, sont partout, et la chair se modèle par des nuances exquises et atténuées. Il y avait là comme une révolution dans l'art, qui scandalisa bien des critiques. Félibien, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, blâme, après Bellori, un art aussi différent des techniques italiennes : « Dans le coloris, les teintes des carnations paroissent souvent si fortes et si séparées les unes des autres, qu'elles semblent des taches ; et, dans les reflais, les lumières rendent les corps comme diaphanes et transparens [1] ».

Rubens possède comme peu de peintres cette infaillible adresse de main, dont un décorateur ne saurait pas plus se passer, qu'un orateur de la facilité d'élocution. Son travail est toujours d'une sûreté expéditive, et pourtant animé d'une verve sans cesse éveillée, qui met de l'esprit dans les petits tableaux et de l'éloquence dans les grands. Il y a telles de ses peintures (*le Retour de l'enfant prodigue,* à

1. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus fameux peintres,* II, p. 118.

Anvers) qui n'est qu'une grisaille au bitume et à la terre verte, à peine relevée par quelques taches de noir et de vermillon. Ici, la justesse précise et nerveuse de la touche a suffi pour détailler dans le demi-jour d'un hangar les mille formes enveloppées d'ombre; le pinceau court, alerte et définitif, et voici le poil d'un cheval, le garrot ballant d'une vache, la nudité hirsute et tachetée d'un cochon, les toiles d'araignées, loques pendantes et poussiéreuses, le cuir fatigué d'un licou et le brillant d'une gourmette.

Sans qu'on soupçonne le moindre effort, le faire précieux et spirituel du tableautin s'agrandit, s'enfle à la taille d'une composition gigantesque. Rubens « confesse d'estre, par un instinct naturel, plus propre à faire des ouvrages bien grands que des petites curiosités »[1]. Sa main est assez obéissante, son œil assez sûr, pour qu'il peigne une immense toile avec autant de verve qu'une simple esquisse. Ses improvisations, même colossales, sont du premier coup achevées. *Les Mages* d'Anvers, *la Montée au Calvaire* de Bruxelles, deux de ses plus vastes œuvres, sont d'un bout à l'autre exécutées par des taches larges, expressives, jamais reprises, maîtrise d'autant plus rare qu'elle ne diminue point, quand il s'agit de représenter le nu. Ici, la correction des formes est si nécessaire que les peintres les plus fougueux s'assagissent soudain, craintifs et appliqués, devant le corps humain. Au contraire, voyez les pêcheurs

1. Lettre à William Trumbull, 13 sept. 1621.

Cliché Hanfstaengl.

Enlèvement des filles de Leucippe (1619-1620).

Ancienne Pinacothèque, Munich

de Malines, les sirènes du *Débarquement de Marie de Médicis,* Rubens n'en semble que plus alerte ; son âme, encore mieux inspirée, fait courir sa main d'un vol léger, attentif, égal.

En effet, cette virtuosité n'est pas de la nervosité. Nulle part, ici, de ces à-coup, de ces mouvements saccadés de la brosse, qui nous ravissent chez un Hals, et dénotent comme une impatience ou une fièvre. Rubens est calme, maître de lui ; sa facture est expéditive, mais non brusque. C'est d'une main paisible qu'il déchaîne le tumulte des couleurs et des lignes. Son travail, malgré sa rapidité, prend aisément l'aspect fini. Il emploie le plus souvent des panneaux de bois à surface polie, où la couleur huileuse, fluide, ne dépose qu'un enduit mince et lisse. Ce n'est pas qu'il craigne les empâtements, mais il les réserve pour les violences de lumière, le luisant de l'acier ou de la soie, le brillant d'une larme ou d'une goutte de sang, la crête mousseuse d'une vague. Le plus souvent, d'ailleurs, son pinceau souple et sa couleur liquide font la touche onctueuse, fondue malgré sa franchise, solide pourtant malgré sa mollesse. Dans bien des peintures d'une exécution en apparence plus emportée, y a-t-il rien de plus que l'emploi d'une toile granuleuse, d'une pâte épaisse et d'une brosse dure ?

Les compositions de Rubens sont toujours d'une grande simplicité ; elles ont été conçues naturellement, sans effort ; l'aisance se trouve dans l'origine

même de l'œuvre. Lorsque l'action est simple, l'ordonnance est tout entière dans l'attitude d'une ou deux figures et l'artiste n'est point embarrassé pour leur donner du premier coup le geste gracieux ou noble et expressif en même temps. Même quand la scène fait agir des personnages nombreux, la composition reste pourtant sans complexité. Un cercle de visages attentifs autour d'une action unique, tournés vers le point le plus lumineux de la toile. Les plus belles de ses peintures sont ainsi composées : *Descente de Croix*, *Adoration des Mages, Communion de saint François, Saint Ambroise et Théodose, Couronnement de Marie de Médicis*, *Saint Georges* du tombeau de l'artiste. Comme nous-même, toutes ces personnes sont venues contempler un spectacle grandiose, s'émouvoir d'une scène tragique. Leurs sentiments généralement ne sont point exprimés par la grimace de leurs visages, et pourtant rien n'est expressif comme un visage peint par Rubens. Le secret de son art est dans la pratique constante de l'école flamande ; choisir des modèles typiques, et ne rien enlever de leur caractère. Là était la grande opposition avec l'art franco-italien. Félibien ne manque pas de reprocher aux figures de Rubens d'être « ordinaires et communes », non « régulières et belles ». C'est précisément pour avoir pris à la nature ses physionomies expressives, que Rubens n'a pas eu recours, comme un Poussin ou un Le Brun, au mécanisme d'une mimique souvent caricaturale.

C'est autour de lui, dans sa maison, dans sa ville, sur le port ou dans la campagne d'Anvers, qu'il a pris les hommes, les femmes, les enfants, les animaux, toutes les créatures divines ou humaines qui peuplent son univers. Quelques-uns passent une fois dans son œuvre et disparaissent, d'autres sont familiers aux compositions d'une même époque. C'est par cette habitude qu'il faut sans doute expliquer la critique que lui adressent un Bellori, un Félibien, d'avoir fait « ses visages tous semblables ». A cause de leur personnalité, les figures de Rubens se fixent dans notre mémoire. On retient la physionomie de ses Madeleines, de ses vieillards, de ses guerriers et de ses bourreaux, et on la reconnaît quand on la retrouve dans les tableaux d'une même époque. Chez Poussin ou Le Brun, malgré leur similitude abstraite, les visages ne choquent point par leur uniformité ! Ils n'ont pas le caractère de vie typique qui seul peut nous permettre de sentir et de reconnaître une individualité.

Une superbe blonde, dorée, grasse, aux douleurs et aux joies exubérantes, reste longtemps son type favori de beauté féminine, avant l'avènement de sa seconde femme, Hélène Fourment. Madeleine, elle sanglote échevelée au pied de la croix ; nymphe, elle s'ébat joyeuse dans la lumière ; néréide, elle fait bouillonner les eaux de ses gestes souples. Isabelle Brant n'est jamais qu'une figurante de second plan ; elle ne se montre guère que pour éclairer un coin de

la composition, avec ses yeux vifs et son visage honnête ; elle s'est égarée je ne sais comment dans le cortège aviné du *Silène* où elle apporte la malice de son regard et les fossettes de son sourire. Bientôt les fils de Rubens deviennent des acteurs habituels ; ici et là, dans des guirlandes d'Amours et dans les scènes mythologiques, Albert et Nicolas apparaissent avec des expressions enfantines. Albert, un joli page, porte la chape d'un mage à Malines ; Nicolas, plus jeune, joufflu et boudeur, ou bien éveillé et souriant, est fréquent dans l'histoire de Marie de Médicis ; il tient le rôle d'un Amour, joue avec les armes, présente le portrait de la reine, chevauche les lions allégoriques du mariage. Une laide vieille, servante de Rubens, nez crochu et bajoues pesantes, intervient dans presque toutes les saintes Familles ; elle vieillit à mesure que s'allonge la liste des tableaux du maître. Dans le *Cyrus et Thomyris*, du Louvre, c'est une horrible fée, édentée et barbue.

Rubens sait choisir des acteurs appropriés aux rôles de ses drames. D'un grand vieillard, sanguin et chenu, il fera un fleuve ou un saint Ambroise ; si la barbe est plus blanche, l'air plus digne, on aura un prophète ; à moins que, hirsute et gras, il ne soit jovial et copieux comme un ivrogne. Pour ses guerriers casqués, ses chasseurs et ses bourreaux, le peintre a toujours des modèles bruns et velus, d'aspect énergique, farouche. Pendant plusieurs années, au temps des cortèges de Silène et des

Saint Ambroise et Théodose (vers 1618).

Musée Impérial, Vienne.

Adorations des Mages, un superbe nègre pose fréquemment devant lui ; il aime à rendre sa teinte chocolat, son cuir terreux et ses reflets de plomb ; souvent reviennent ses narines de fauve, ses grosses lèvres violettes où brille un sourire muet de bon chien (*Étude de nègres,* musée de Bruxelles). Si Rubens a vu une tête à type espagnol, osseuse, joue creuse et barbe rare, l'œil petit et ardent, voilà dans son personnel un franciscain ascétique ; de celui-ci, dont les prunelles et les babines luisent et dont le rire est impudique, il fera un satyre ; cette face morne et bête sera celle d'un bedeau.

La faune de Rubens n'est ni moins variée, ni moins vraie que son humanité. Dans les chasses, les scènes allégoriques, mythologiques, historiques, il n'y a pas seulement des paons, des chevaux et des chiens, mais aussi des tigres, des lions et des crocodiles. Tous ces animaux sont d'un peintre qui les a étudiés d'après nature. Des anecdotes plus ou moins authentiques rapportent comment Rubens savait profiter des ménageries de passage à Anvers. Dans sa maison vivaient des chiens, grands danois solidement râblés, petits caniches frisés, qu'il fait assister aux plus solennels événements de l'histoire (*Couronnement de Marie de Médicis, Érection de la Croix*) ; dans son jardin était le paon qui accompagne toujours ses Junons ; dans ses écuries, deux chevaux, toujours les mêmes, que chevauchent ses héros (*Filles de Leucippe, Coup de lance*), ou même ceux de Van

Dyck, deux lourds chevaux, l'un bai brun, l'autre gris pommelé. Dans l'œuvre de Rubens, Pégase lui-même est peint d'après nature.

Son imagination est réaliste, et, dans ses décors féeriques, il n'y a rien qui ne soit une reproduction des spectacles qui entourent son existence. Les architectures se réduisent bien souvent à un portique italien, tel qu'il y en avait un dans le jardin du peintre (*Saint Ambroise et Théodose, Fuite de Loth*). Ses atmosphères d'apothéose sont des effets de lumière vraie et, sous une nuée olympienne qui s'élève, le paysage apparu est bien la verdure aqueuse et bleutée d'un horizon flamand.

Rubens ainsi revient à la tradition originelle de l'école néerlandaise : composer la fiction avec ce que la nature a de plus pittoresque et de plus vrai. Sa faiblesse n'apparaît que lorsqu'il oublie ce principe; dans nombre de grands tableaux et dans certains tableautins, il ne traite pas la Vierge avec le même réalisme que ses autres figures; il néglige le modèle parce qu'il n'ose pas abandonner le type conventionnel. Il peint seulement la peau plus blanche, les lèvres plus rouges, il élève et arrondit la paupière à la mode italienne ; sa peinture est banale, sans caractère, et la vivacité de l'Enfant-Jésus accuse encore davantage la personnalité indécise de la mère. Mais, le plus souvent, il traite avec plus de familiarité ses dieux et ses rois; avec de simples paysannes, il fait des princesses; son imagination sait transposer en

héroïsme l'humanité vraie et donner de la noblesse à la vie brutale.

Avec toute son activité, Rubens n'aurait pas suffi à l'afflux des commandes ; suivant l'habitude des grands maîtres de la Renaissance italienne, il organise des équipes d'apprentis sous sa direction. Un médecin danois, Otto Sperling, passant à Anvers en 1621, a visité l'atelier : « Nous vîmes aussi une grande salle qui n'avait pas de fenêtres, mais qui recevait le jour par une ouverture dans le plafond. Dans cette salle étaient réunis beaucoup de jeunes peintres, qui travaillaient tous à différents tableaux, dont M. Rubens avait fait le dessin à la craie, indiquant çà et là les tons avec de la couleur. Les jeunes gens devaient peindre ces tableaux, que M. Rubens achevait ensuite lui-même ». Lorsqu'il vend ses toiles, il ne cherche nullement à faire croire que les œuvres sont entièrement de sa main. Quand il propose à sir Dudley Carleton des tableaux en échange d'une collection de marbres antiques, son estimation est proportionnée à la part qu'il a prise dans l'exécution de ces peintures. Les élèves ont plus ou moins collaboré : un Prométhée est « original de sa main et l'aigle par Snyders ». Un « Daniel parmi beaucoup de lions, étudiés d'après nature, est original entièrement de sa main ». Ainsi, il délimite sa part de travail et celle de ses élèves ; d'après son mémoire, on voit qu'en général Rubens se réserve les figures, abandonne les accessoires et les paysages à un élève, « artiste très dis-

tingué en ce genre ». Parfois, la peinture est de « son meilleur élève », mais il la retouche « entièrement de sa main ». Un tableau ne sort pas de son atelier sans qu'il y ait travaillé, « de telle sorte qu'il passerait pour original ». La valeur de ses collaborateurs n'est d'ailleurs pas celle d'élèves ordinaires. Les noms de Wildens, van Thulden, van Uden, van Egmont, méritent d'échapper à l'oubli ; ceux de Snyders et de van Dyck sont glorieux.

Tous ont une habileté spéciale, par laquelle ils se montrent exécutants non indignes du maître. En peignant des objets matériels, des fruits, des animaux d'après nature, ils ont acquis une justesse de coup d'œil, une adresse de main supérieures. Rubens fournit la composition ; l'esquisse indique les tonalités générales et ne laisse guère d'initiative aux collaborateurs, sinon dans la limite de leur adresse particulière. Au premier abord, une telle pratique peut surprendre, et il serait paradoxal de prétendre que l'œuvre de Rubens y a toujours gagné. Elle est pourtant moins incompréhensible ici que partout ailleurs. Ses tableaux ne présentent de nouveauté que dans l'agencement d'éléments presque toujours identiques. Une fois l'esquisse faite, elle se développe, pour ainsi dire, naturellement, en une grande composition où chacun des motifs ramène ses effets connus. Rubens « est dans la situation d'un artisan qui exécute le métier qu'il sait, sans chercher à l'infini des perfectionnements... Ses sublimes idées sont traduites par des

formes que les gens superficiels accusent de monotonie... Cette monotonie ne déplaît pas à l'homme qui a sondé les secrets de l'art[1] ».

Les inconvénients de cette collaboration, à peu près imposée à tous les grands décorateurs, ne sont pas sans compensation. Entre la conception immédiatement exprimée par l'esquisse et le travail utile des derniers coups de pinceau, il y a place pour toute une besogne morne, purement matérielle, la plus longue et la moins significative, qui ne peut qu'éteindre l'inspiration sous une lassitude physique. C'est ici que le travail d'autrui est d'un secours précieux. Il permet à Rubens de ne pas user sa verve à frotter des fonds, le sol ou les vastes architectures. Au moment où il jette sur la toile les touches caractéristiques, utiles, tout ce qui communique à l'œuvre l'âme de l'artiste, ses yeux ont toute leur fraîcheur d'impression, sa main a tout son entrain et son adresse. C'est ainsi que sa peinture n'est jamais pesante, jamais fatiguée, et que, malgré ses dimensions, elle conserve toujours sa même aisance et son exquise fleur de jeunesse.

Depuis son mariage et son installation dans sa maison du Wapper, il n'y a plus d'événements dans la vie de Rubens jusqu'en 1626, date de la mort d'Isabelle Brant. Sa biographie tout entière est dans l'énumération de ses œuvres.

Elles ont toujours étonné par leur nombre et leur

1. Delacroix, *Journal*, mardi 27 janvier 1852.

variété. Comment Rubens a-t-il soutenu une pareille production sans montrer, je ne dis pas de lassitude, mais même d'effort ? En ménageant ses forces. C'est un riche économe. D'abord lorsqu'il n'y est pas tenu par le sujet commandé, Rubens ne se met pas en frais d'invention. Il emprunte, sans chercher à les déguiser, leurs motifs et leurs personnages à l'école flamande ou italienne (*Descentes de Croix*, *Jugements derniers, Assomptions, Mages, Madones*). Ensuite, il ne laisse jamais tomber une idée, si elle ne lui semble pas encore avoir rendu tout ce qu'elle pouvait donner. Un même motif hante longtemps son imagination. On le voit apparaître dans les tableaux d'une période, beaucoup sont comme des projets en vue d'une œuvre qui sera définitive. Des tableaux naissent comme d'une source commune, jusqu'à ce que, bien maître de son exécution et de son idée, il crée en un jour d'inspiration *l'Adoration des Mages* d'Anvers ou *la Montée au Calvaire* de Bruxelles. Par un progrès naturel, le thème s'est fait plus riche et plus précis, la traduction plus large et plus sûre, et, un jour, le chef-d'œuvre s'est détaché, en quelque sorte spontanément, comme un beau fruit mûr.

Aussi, bien souvent, les œuvres de Rubens se groupent-elles à la fois par leur sujet et par leur date (*Descentes de Croix, Assomptions, Adorations des Mages*), et c'est ainsi qu'en les étudiant il est possible, sans trop fausser la chronologie, de suivre un ordre méthodique.

CHAPITRE II

I. Les Calvaires. — II. Les tableaux mythologiques. — III. Les « Saintetés » et les Assomptions. — IV. Les Mages. — V. La galerie de Médicis.

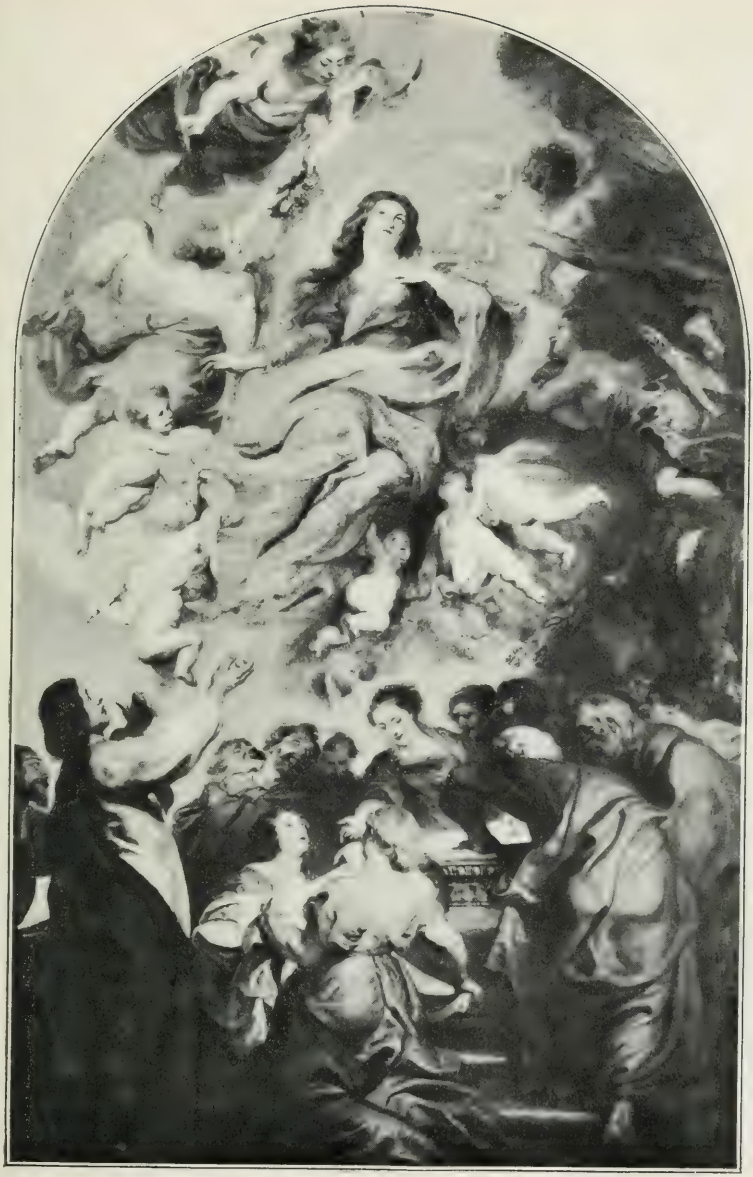
I

En 1611, Rubens fut chargé de décorer l'autel de la confrérie des arquebusiers dans la cathédrale d'Anvers. Le patron à célébrer était saint Christophe. Rubens, au lieu de s'en tenir à la légende particulière du saint, préféra élargir son sujet par des analogies étymologiques : le nom grec Christophoros signifiant Porte-Christ, il mit en scène les personnages qui avaient porté le corps de Jésus. Comme pour *l'Érection de la Croix*, Rubens avait en réalité cinq tableaux à peindre : le panneau central du triptyque et les deux faces de chaque volet. Il représenta au centre la *Descente de Croix*, sur le volet de gauche la *Visitation*, sur celui de droite la *Présentation au Temple*. Le triptyque fermé devait montrer d'un côté un gigantesque saint Christophe portant l'Enfant-Jésus, de l'autre un ermite l'éclairant d'une lanterne. Projet agréé, accord conclu (7 septembre 1611). Rubens se met aussitôt

au travail. De temps en temps, les doyens montaient dans son atelier pour voir le peintre à l'œuvre, s'assurer que les matériaux étaient bons, le bois des panneaux « exempt d'aubiers ».

Un an après (12 septembre 1612), l'œuvre centrale, la Descente de Croix, fut placée dans la cathédrale. Deux ans après seulement, on y joignit les deux volets. L'ensemble fut consacré en grande pompe le 22 juillet 1614. Suivant le traité, Rubens eut 2.800 florins; Isabelle Brant reçut en cadeau une paire de gants. La peinture est encore dans la cathédrale à laquelle on l'avait destinée.

Le motif choisi par Rubens était de ceux qui avaient déjà été traités bien souvent. Les primitifs flamands affectionnaient la plus pathétique des scènes de la Passion; les peintres italiens du XVIe siècle y trouvaient une occasion pour agiter de grands corps et les fixer en de belles attitudes. Rubens qui, à ce moment, n'était guère moins italien que flamand, vit qu'un tel sujet offrait autant de ressources plastiques que morales et son art fut de faire servir les unes aux autres. Avant lui, à Florence aussi bien qu'à Bruges ou à Cologne, les peintres divisaient l'action en ses deux parties. D'un côté, les manœuvres déclouaient soigneusement le cadavre, tandis que, dans un coin de la toile, la Vierge s'évanouissait de douleur, entourée des saintes Femmes et de saint Jean, empressés à la servir. Ici, les deux actions sont réunies : ce sont les mêmes regards qui veillent sur



Assomption de la Vierge (terminé en 1626).
Cathédrale d'Anvers.

la majestueuse descente du Crucifié et qui pleurent sur le fils ou le maître perdu ; ce sont les mêmes mains qui arrêtent la chute du cadavre et tendent leurs pieuses caresses au martyr bien-aimé. Lentement le corps glisse sur la blancheur oblique du linceul ; une étrange et tragique lumière modèle son torse gracieusement plié, sa face exténuée de souffrances et ses paupières mortes, la même lumière qui vient, sur deux beaux visages féminins, éclairer le morne désespoir de la Vierge et la douleur passionnée de la Madeleine. Dans *l'Élévation de Croix,* l'action exagérée des muscles autour du Crucifié immobile disait l'acharnement des bourreaux et la résignation du martyr ; plus émouvante encore la lassitude de ce beau corps indifférent à la piété attentive de ses disciples, aux appels muets de leur amour.

Cette peinture est bien flamande, parce qu'elle fait agir et souffrir des êtres de notre race. Elle transpose, en un drame de tendresse humaine, des événements pleins de divinité et de miracles. Seulement, cette humanité est plus grande que la nôtre ; les corps y sont plus beaux et les sentiments plus nobles. La douleur y éclate sincère dans les regards fiévreux et noyés ; mais les gestes passionnés sont pénétrés de rythme, et tous ces désespoirs s'harmonisent dans la tristesse d'une majestueuse tragédie. La parenté serait plus évidente avec Rogier van der Weyden et Quentin Matsys, si toute une éducation étrangère n'était venue se placer entre l'héritier et ses ancêtres.

Le primitif établit ses personnages dans les attitudes qui lui semblent les plus expressives, sans se préoccuper autrement de leur groupement ; la perfection du rendu est comme l'hommage naïf de sa piété. Rubens a rapporté d'écoles étrangères des ressources nouvelles : il sait peindre grand et il résout avec aisance toutes les difficultés de cet art ; il sait généraliser les lignes et les couleurs ; il n'ignore aucun des moyens par lesquels on lie fortement toutes les parties d'une vaste composition ni comment elles se rattachent à un centre et se font équilibre. Voyez avec quelle ingéniosité il a étagé ses figures à diverses hauteurs, comme elles entourent avec naturel le cadavre central, sans que personne soit effacé, sans qu'aucune attitude paraisse contournée. Et, surtout, il sait l'art de répartir la lumière, il sait comment un peintre ménage les clartés franches pour les épisodes importants, comment on doit rejeter dans une demi-ombre la plus grande partie de la composition et, au besoin, faire ressortir l'ensemble par des obscurités vigoureuses. Ici-même, ne semble-t-il pas avoir quelque peu abusé de ces dernières, à l'exemple de Caravage ? Les habitudes italiennes n'ont pas encore disparu. Tout cela s'éclaircira dans d'autres œuvres ; le vert foncé de la robe de la Madeleine deviendra un beau jaune lumineux. Le rouge de la robe de saint Jean flamboiera davantage ; il y aura dans les ombres plus de lueurs, plus de fulguration, plus de vie. Les teintes seront moins plates, moins lisses, les contours moins

arrêtés, les fantaisies de la brosse moins contenues.

Le succès de cette peinture fut considérable, et bien souvent, dans les années qui suivirent, des commandes obligèrent Rubens à reprendre le même motif. Aucun de ses tableaux ne répéta celui d'Anvers ; les attitudes varient, mais les personnages ont les mêmes types, expriment les mêmes sentiments. Au musée de Lille, une *Descente de Croix,* à peine moins belle que celle d'Anvers, précise l'intention attendrissante de l'œuvre primitive. Le corps du Christ vient de glisser et ce sont les mains de sa mère qui l'ont retenu ; son bras gauche pend comme une chose morte ; d'un geste enveloppant et amoureux, la Madeleine le recueille pour y déposer un suprême baiser, et rien n'est émouvant comme son visage rayonnant de jeunesse qui, doucement, entre deux sanglots, caresse d'un souffle léger la petite main maigre et bleuie. Création particulièrement chère à Rubens, que cette splendide jeune femme, plus touchante et plus belle par sa douleur et sa tendresse ; il ne manque jamais de la jeter au pied de la croix, désespérée et fastueuse, échevelée de rayons d'or.

Le motif du cadavre lui plaisait aussi. Ses Christs sont innombrables, soit qu'ils se dressent tout droits, les bras levés, isolés sur un ciel d'encre, soit qu'ils s'affaissent mollement sur la pierre du tombeau. Il suffit d'un coup d'œil sur *le Christ à la paille* (musée d'Anvers) pour sentir quelle fête il donnait à son pinceau, quand il peignait un beau corps verdi, sur

lequel traînent des tâches sanguinolentes ; le torse, tout entier lumineux, se modèle pourtant ; d'insaisissables reflets violets, bleus, verts, roses, dessinent avec caprice et précision ses accidents et ses articulations ; la tête pend lourdement, déformée, distendue, et dans les cheveux et la barbe — frottés simplement de bitume — des caillots de sang mettent la sombre lumière du vermillon. De plus en plus, la fantaisie de Rubens se manifeste et l'allégresse de son imagination dissipe la gravité qui retenait sa fougue dans le tableau de la cathédrale d'Anvers. Quand il peint un cadavre maintenant, même celui de Jésus-Christ, son esprit est moins recueilli, son œil plus amusé par un brillant effet de couleur : sur le gris soyeux et froid d'un linge, la chair morte fait chatoyer une lumière limpide, joyeuse.

Peu après, une œuvre importante, *le Coup de lance*, où les brutalités de *l'Élévation de Croix* sont unies aux tendresse de *la Descente*, montrait la fougue croissante de Rubens. La composition disciplinée est abandonnée. Les attitudes sont moins solidaires, moins nécessaires ; et même lorsque le pinceau a commencé de courir sur le vaste panneau, tous les épisodes de la scène n'étaient sans doute pas prévus ; des visages de curieux, des figurants sont venus, qui ont un moment intéressé le peintre. Mais surtout la lumière est moins ménagée. Autrefois, à la mode de Caravage, beaucoup d'ombre sur les bords pour un peu de clarté au centre donnait à l'œil une fête har-

monieuse, mais un peu indigente. Maintenant la nuit est pénétrée par le rayonnement du jour, trouée de clartés violentes ; le ciel n'est plus uniformément obscur : sur les ténèbres de droite s'illuminent les corps suppliciés et les visages douloureux ; sur l'éclaircie de gauche se dressent les sombres silhouettes de cavaliers, têtes farouches au poil hirsute ; au centre, une Madeleine dorée, grasse et chaude. Et partout c'est la soie qui brille, l'acier qui fulgure, la lumière qui éclate, désordonnée, superbe, tragique comme les sanglots et les hurlements, autour du Crucifié pâle et majestueux.

Plus de clarté et par suite plus de couleurs, plus de liberté et par suite plus de désinvolture dans le métier, l'art de Rubens, chaque jour plus souple et plus riche, perd les procédés empruntés à Rome et à Bologne, met de plus en plus de vérité et de vie au service de ses visions sublimes.

II

Fromentin trouve que l'Olympe « ennuie » Rubens. Le grand nombre des tableaux où le sujet mythologique n'était pourtant pas imposé à l'artiste prouve le contraire. Ces savoureuses peintures, le plus souvent sur des panneaux moindres que les tableaux d'église, semblent des œuvres de divertissement auxquelles Rubens s'est comme amusé et qui faisaient les délices des amateurs. Il n'a pas manqué

d'introduire les divinités païennes dans des compositions où elles n'étaient pas nécessaires. Ses figures non mythologiques, son Jésus, bien souvent doivent beaucoup de leur robustesse majestueuse aux Jupiters de la statuaire grecque ou romaine. Dans certains saints Sébastiens, on peut reconnaître l'élégance des Faunes et des Apollons, que Praxitèle appuyait nonchalamment contre un tronc d'arbre. Par une culture intellectuelle continue, il entretenait un commerce d'humaniste avec les philosophes et les poètes de l'antiquité ; à l'aspect d'une relique d'autrefois, il goûtait des émotions d'archéologue dévot. Il eût été bien surprenant que Rubens fût resté indifférent au charme d'art des religions antiques ; il eût été surprenant qu'il ne recommençât pas quelques-uns des motifs qu'il avait admirés à Rome, d'après des modèles dont il avait les copies ou les originaux dans sa galerie, et une analyse méthodique découvrirait dans ses tableaux bien des souvenirs précis de la statuaire ancienne.

Depuis les divinités secondaires, fleuves, nymphes, satyres, figurants habituels de ses vastes compositions, jusqu'aux divinités supérieures, Apollon ou Jupiter, qui tiennent les premiers rôles, il respecte le type consacré par les statues ou bas-reliefs ; il reproduit la tête léonine, le front bas et plat, la bouche au dessin ferme, le modelé vigoureux du Jupiter classique ; il fait brunes sa chevelure et sa barbe touffues ; son torse nu lui fournit l'occasion de

peindre de puissants pectoraux, et le manteau qui couvre ses genoux met là un rouge solide. Ainsi de ses Neptunes ruisselants et barbus. Dans la galerie de Médicis, l'Apollon du *Gouvernement de la reine* est une copie presque exacte de l'Apollon du Belvédère. C'est la même attitude, la poitrine en avant, la tête tournée vers le bras qui tient l'arc ; seul le dessin des jambes a un peu varié, simplement pour augmenter l'élan du corps. Un tableau, *la Mort de Sénèque* (Pinacothèque de Munich), reproduit fidèlement une statue aujourd'hui au Louvre.

Malgré ces emprunts, il n'est pourtant pas douteux que l'art des anciens a peu influencé celui de Rubens. Souvent on hésite à reconnaître le marbre antique qui inspira ses vivantes et vigoureuses figures. C'est que, pour utiliser ces modèles, Rubens n'a rien sacrifié des exigences de sa technique. De ces dieux de marbre ou d'airain, il a fait des êtres de chair. Il enlève à la statue sa dureté froide et polie ; par les contours flous, les transparences et les rondeurs molles du modelé, il exprime bien la surface moite, duvetée du corps humain, et cette seule transformation de métier suffit à rendre une copie presque méconnaissable. Aussi les dieux de Rubens ont-ils souvent choqué, par leur réalisme physique, l'intensité de leur vie matérielle. Ce n'était point, chez l'artiste, incapacité de comprendre la pureté des formes gréco-romaines ; tout comme un autre, il aurait pu reproduire l'élégante silhouette de l'Antinoüs ou

modeler en grisaille le visage de marbre de la Niobé; c'était l'écueil à éviter. Voici, d'après de Piles, un passage d'un traité en latin de Rubens, aujourd'hui perdu : « Il y a des peintres pour lesquels cette imitation (celle des statues) est très utile ; d'autres pour lesquels elle est à ce point dangereuse, qu'elle va jusqu'à anéantir chez eux l'art lui-même. A mon avis, pour atteindre la perfection suprême, il est nécessaire, non seulement de connaître bien les statues, mais de s'en être comme approprié le sens intime. Cependant il ne faut user que judicieusement de cette connaissance, en se dégageant absolument de l'œuvre elle-même ; car un grand nombre d'artistes inhabiles et quelques-uns mêmes de ceux qui ont du talent ne distinguent pas la matière de la forme, ni la figure de la matière qui a régi le travail du sculpteur ». Ce n'est donc pas par instinct seulement, mais par raison et volonté, que Rubens a regardé directement la nature pour faire des êtres surnaturels et qu'il a rejeté cette triste méthode qui a si longtemps débilité notre école française : restreindre le rôle de la couleur et le borner à répéter faiblement ce que le sculpteur a déjà dit avec son ciseau.

Il nè transforme pas seulement l'art antique suivant les exigences de sa technique. Il l'accommode à son goût personnel. Chez lui, ces dieux, assez cosmopolites de nature, subissent une dernière métamorphose et sont naturalisés flamands. Il n'y a pas là de contre-sens. Il n'est pas absurde de mêler une

L'Adoration des Mages (1624).

Musée d'Anvers.

seconde fois à la vie physique ces belles créatures fictives, qui avaient symbolisé à leur naissance les forces naturelles. Cette mythologie vieillie, décrépite dans l'art italien et français du XVIIe siècle, se retrempe à sa source originelle pour y trouver une jeunesse nouvelle. Sans doute, les dieux n'ont plus toute la pureté des lignes, la noblesse des attitudes, la sérénité de l'âme. Comme les autres créatures de Rubens, ils ont la vie avant d'avoir le style. Pourtant le peintre savait distinguer les belles proportions d'un dieu grec et la matérialité un peu épaisse d'un Flamand. Dans cette même étude, que de Piles a connue, il montre le rapport qu'il y a entre la vie et l'art antique. « Les exercices violents de la palestre et du gymnase étaient poussés non seulement jusqu'à la sueur, mais jusqu'à l'extrême fatigue, et grâce à un pareil entraînement, la liberté, la grâce et l'harmonie naturelle de tous les mouvements étaient assurés ». Au contraire, la beauté flamande est celle d'un corps paresseux et surnourri. Fallait-il corriger ceci avec cela ? Si on en veut juger, que l'on examine successivement, au Louvre, *le Triomphe de la Vérité*, représenté par des peintres des deux écoles opposées ; que l'on compare la pâle et froide statue de Poussin avec la joyeuse et robuste gaillarde de Rubens. Si l'un semble traiter bien familièrement d'aussi augustes divinités, l'autre ne paraît-il pas quelque peu paralysé par sa superstitieuse dévotion ?

Et c'est pourquoi, sans doute, Rubens fréquente

moins les hauteurs sereines de l'Olympe que les vallées terrestres, les bois sacrés où s'ébattent joyeusement nymphes et satyres, et toutes les divinités qui descendent se mêler à la vie des mortels, en proie aux faiblesses et aux passions de l'humanité. Son art s'attendrit pour peindre les corps nacrés des belles déesses que l'amour a domptées. Il aime l'opposition d'une chair de lait avec les membres bruns et musclés des mâles. Il raconte sans fadeur les galanteries des dieux,

Et depuis le chaos les amours immortelles.

Jupiter caressant Callisto étonnée, Ixion dupée par la ruse de Junon, Méléagre présentant à Atalante la hure du sanglier, Persée délivrant une timide Andromède, Vénus implorant Adonis qui part pour la chasse, les filles de Leucippe se débattant sous l'étreinte brutale des Dioscures, avec de grands gestes qui agitent et déploient les lignes gracieuses et robustes de leur corps ; et, dans les feuillages touffus, les chasseresses endormies de lassitude, ou fuyant, éperdues, sous la poursuite du chèvrepied impudique et ricaneur ; telles sont les scènes et les créatures auxquelles il prête sa chaude et virile sensualité.

Mais où son art atteint tout à fait le sens profond qui vivifie le mythe, c'est dans la série des *Silènes* (Saint-Pétersbourg, Berlin, Londres), et en particulier dans la *Marche de Silène*, de la Pinacothèque de Munich. Rubens s'est diverti à pousser la liberté

jusqu'au dévergondage. Il n'est pas un coup de pinceau, pas une rondeur grasse, pas un reflet de lèvre humide qui n'ait amusé le peintre. Au milieu de la toile, un vieux Silène velu, adipeux, luisant, à l'œil rieur dans une face abrutie, s'avance lourdement, poussé par tout un cortège de faunes, de vieilles femmes, de nymphes, qui assurent sa direction incertaine et son pas titubant. Et pour soutenir ce corps d'ivrogne, un nègre pince en pleine graisse avec la rude tenaille de ses doigts. Devant, une faunesse avachie écroule ses chairs molles sur des faunillons déjà cornus et camus, gorgés de lait, pendus à ses mammelles flasques et pesantes. La fougue de Rubens s'est déployée librement, animant cette vulgarité de toute la puissance de son lyrisme. Tradition poétique et génie du peintre étaient d'accord pour débrider la joie exubérante dans cette bestiale incarnation de Silène en dieu flamand.

Cette mythologie charme Rubens par la splendeur des nudités, et la fête est complète quand elle permet une violente agitation de corps, comme dans la *Bataille des Amazones* (Munich). Une fuite échevelée sur un pont, des chevaux qui galopent, se cabrent, se mordent, des femmes qui résistent, désespérées, et qui croulent, blessées ou mortes ; deux ou trois épisodes simples, autour desquels s'enchevêtrent des corps qui luttent, qui courent et qui tombent, telle est cette petite composition où Rubens s'est souvenu de Vinci, de Raphaël, de Titien ; qu'il a aimée et

faite sienne pour le déploiement de beauté et d'énergie physique qu'elle demandait.

C'est au plaisir de jeter des corps en des attitudes violentes, qu'il faut attribuer aussi les nombreuses *Chasses* sorties de l'atelier de Rubens. Le motif se prêtait à un déchaînement de brutalité et l'imagination du peintre pouvait y accumuler « ses inventions de génie » (Delacroix). *Chasses au lion, au tigre, à l'hippopotame* (Munich, Dresde, Augsbourg); les grands fauves rugissants, les chevaux effarés, les chasseurs hurlant et frappant, et, sauvagement entremêlées, toutes les contorsions de la férocité, de la souffrance et de la rage. Ou bien Rubens lance une meute de chiens et de chasseurs sur un sanglier et devant eux il dresse quelque obstacle compliqué, le tronc branchu d'un arbre mort, pour rompre la monotonie de mouvements parallèles, varier les accidents de la course par des escalades, des chutes et des bonds, augmenter l'acharnement de la poursuite et de la lutte. Et c'est alors, dans un paysage de grands arbres, contre un sanglier, un assaut formidable de chiens qui mordent, de paysans qui poussent l'épieu, de cavaliers lancés à toute vitesse, tandis qu'un croquant souffle dans une trompe avec l'entrain d'un joyeux triton (*Chasse au sanglier,* Dresde).

Pour la même raison, Rubens a plusieurs fois emprunté à Michel-Ange le motif de son Jugement dernier (*la Chute des damnés, le Petit Jugement dernier* (Munich). De Rome, il avait rapporté le sou-

Cliche Hanfstaengl.

DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS A MARSEILLE
(ENTRE 1622 ET 1625).

Esquisse pour la peinture de la galerie de Médicis.
Ancienne Pinacothèque, Munich.

venir de la fresque tragique de la Sixtine, qu'il ne modifie que pour mettre dans la dispersion de toutes ces forces déchaînées l'unité d'un grand mouvement. D'en haut, les archanges, d'un vol foudroyant et vertical, se sont précipités sur les damnés et les soufflètent furieusement. D'en bas, les démons bondissent, s'agrippent, détachent des grappes humaines qui roulent dans l'abîme. Au centre, c'est une cataracte de nudités qui traverse la toile comme une vision brève, laissant pourtant dans la vue des images inoubliables, les attitudes étranges de l'épouvante et du vertige. D'ignobles monstres saisissent les beaux corps de pécheresses ; la chair jeune et fraîche se tord sous la souffrance. Le tempérament du peintre donne un sens nouveau à cette scène. Ce n'est pas ici le sombre désespoir sous la malédiction divine : c'est un drame de lutte et d'énergie, une forcenée révolte de la vie contre l'horreur et la mort.

III

Si l'on songe à ce qu'était la peinture religieuse des primitifs italiens ou flamands, on a peine à reconnaître, dans les grandes œuvres de Rubens, ce sentiment de naïf abandon qui, en un temps, fit d'une bonne peinture un acte de piété. Le vieil enlumineur, quand il va toucher au visage de Madame la Vierge ou de Monseigneur Jésus, est humble, attentif, et, s'il est trop habile pour que le pinceau tremble dans

sa main, au moins y a-t-il dans son application une gravité émouvante et comme la ferveur d'une respectueuse prière. Chez Rubens, je trouve une peinture toujours aussi facile, une adresse toujours aussi alerte, celle d'un artiste très à l'aise dans son sujet. C'est que la religion ne l'intéresse que par ses attaches avec l'humanité; son réalisme est aux antipodes du divin; mais qu'il représente la Passion du Christ, les miracles et les martyres, alors il atteint des beautés pathétiques. C'est avec les spectacles de la vie ordinaire qu'il reconstitue les épisodes de l'Évangile et de la Vie des saints; c'est dans les rues qu'il prend ses apôtres sans auréole; dans le cadavre du Crucifié, rien ne fait jamais prévoir la miraculeuse résurrection.

Est-ce indifférence ou tiédeur de sentiment religieux? Les habitudes de sa vie privée ne sont assurément pas d'un incrédule, mais il est d'un siècle surprenant, où les âmes sont croyantes, où l'art n'est pas chrétien. Voyez ces tragédies de Corneille, dont le sujet est religieux, dans lesquelles pas un sentiment n'intervient qui ne pourrait tout aussi bien convenir à un drame purement païen. Fervents catholiques, pratiquants sincères et ponctuels, ces hommes ne mêlent jamais à leur vie religieuse rien de leur sensibilité ou de leur imagination, rien de ce qui éveille en nous des émotions, rien de ce qui fait la vie de l'art. Leur croyance solide, précise, n'est pas seulement incompatible avec les inquiétudes du

mystère ou les fictions de la poésie, mais aussi avec les sentimentalités mystiques. Et d'ailleurs, dans cette vie de Rubens, au travail si bien réglé, à la production si intense, une rupture d'équilibre ne pouvait se produire entre l'action et le rêve, surtout au profit de ce dernier. Les habitudes de son art, comme la nature de sa piété, s'accordaient pour que Rubens représentât les scènes religieuses sous leur aspect historique et humain.

De 1610 à 1625, les tableaux de piété tiennent dans son œuvre la place la plus importante. Ce sont de grandes peintures décoratives, de style pompeux et élégant, conformes au goût et à la religion du temps. Répondant à des besoins identiques, ces œuvres sont généralement composées d'après des principes analogues. Une toile très vaste, en hauteur, doit présenter quelques masses très simples, très claires, qui soient comprises de loin. Rubens étage ses personnages en des architectures qui permettent de superposer des groupes et de bien remplir le cadre, sans vide et sans confusion. *Saint François-Xavier, saint Ignace* (Vienne), *saint Bavon* (Gand), *saint Roch* (Alost), ressuscitent des morts, exorcisent des possédés, distribuent des aumônes, guérissent des pestiférés. Dans toutes ces peintures, une même disposition met le saint bien en vue. Les misérables sont entassés en bas de la toile et le râle de la souffrance monte, les bras supplient, dans l'attente du miracle. Le saint domine, dressé dans une pose

théâtrale sur les marches de l'autel, sur une chaire, au sommet d'un escalier et, malgré la variété du décor, des costumes — ici des armures de chevaliers, des châtelaines en hennin, des évêques mitrés, là un simple pèlerin dans une sombre prison, dans les tableaux de Vienne, de somptueuses églises avec les marbres variés et les chapiteaux corinthiens du style jésuite —, malgré cette diversité des temps et des lieux, l'uniformité du motif se reconnaît : compositions sages et sûres, peintures fermes, un peu froides.

Parfois, ces « saintetés » semblent avoir intéressé davantage Rubens : *Saint Ambroise et Théodose* (Vienne), *Communion de saint François* (Anvers), et surtout *Vocation de saint Pierre* ou *la Pêche miraculeuse* (Malines). *La Pêche miraculeuse* était pour lui l'occasion de représenter une pêche bien plutôt qu'un miracle. La beauté de ce tableau vient tout entière de son réalisme. Rubens n'a pas songé à la signification religieuse de la scène, mais seulement à une action réelle, et il a fait de la vie la plus vigoureuse, la plus violente, la plus crue. Quelques pêcheurs ramènent, à grand effort, un filet rempli de poissons à en craquer. L'un, vêtu d'un gros bourgeron rouge, ses hautes bottes trempant dans l'eau, renversé en arrière, la hanche en avant, tire le filet trop lourd, de toute la force de ses bras tendus et de ses reins crispés. Sa tête, échevelée et rousse, se dresse d'un mouvement emphatique et superbe. Un autre l'aide, penché sur le bord de la barque. Sa face joviale, plissée par

Naissance de Louis XIII (entre 1622 et 1625).

Peinture pour la galerie de Médicis. — Musée du Louvre.

l'effort et la satisfaction, rit à cette pêche inespérée. Un troisième, poussant sur la gaffe, se dresse sur un nuage d'encre, en une attitude pleine d'élan. Pierre, humble et effacé, remercie de tout son cœur un Jésus insignifiant. Il ne manque rien à cette scène, sinon la présence de la divinité. Mais chez les poissonniers de Malines, qui avaient commandé le tableau, la joie dut être grande de reconnaître les beaux poissons, palpitants et gluants, et de se voir, eux, représentés au vif, reconnaissables et pourtant magnifiés.

La Dernière communion de saint François, au contraire, est une œuvre recueillie et grave. Ici, le coloris s'est contenu ; les éclats joyeux de la couleur se sont éteints. Cette fois, Rubens a été ému par son sujet. La bure de Franciscain remplace les tentures des jours de fête. Le tableau est comme un camaïeu de teintes brunes et grises, où s'éclairent seulement des visages douloureux et le corps du saint, déjà moribond. Mais, malgré l'emploi restreint de la couleur, ce n'est pas l'ombre opaque des tableaux à la manière de Caravage ; cette peinture est riche de nuances légères et de fines transparences, belle à la fois d'austérité et de tendresse.

Le *Saint Ambroise* interdisant l'entrée du temple à Théodose est aussi une des meilleures œuvres de Rubens, par sa simplicité grandiose. Un grand vieillard blanc, resplendissant sous sa mitre et son étole, repousse énergiquement et doucement l'empereur, soudard flagorneur qui s'incline avec un sou-

rire faux. Des clercs curieux et tranquilles, des soldats brutaux qui grondent sourdement contre l'audace de cet évêque : avec quelques figures expressives, simplement opposées les unes aux autres, Rubens a formé un drame robuste et dressé un beau décor.

Parmi ces tableaux d'église, il en est un qui revient plus souvent et semble avoir particulièrement convenu au génie du peintre, comme au goût religieux de son temps : *l'Assomption de la Vierge*. Bruxelles, Dresde, Vienne, Anvers, possèdent des variantes de ce même thème. Rubens a emprunté à Titien le motif de sa célèbre peinture (Académie des Beaux-Arts de Venise). Il le transforma seulement un peu, en supprimant la figure de Dieu le Père qui, dans le sommet du tableau vénitien, accueille la Vierge. La composition, au lieu de trois étages, n'en a plus que deux. Elle est par suite moins dispersée, et c'est seulement par l'éclat croissant de la lumière que l'on pressent l'approche des félicités célestes. De plus, chez Rubens, il y a, comme toujours, plus de mouvement, plus d'agitation, moins de style. Ce sujet présente de grands avantages décoratifs. Il permet de remplir une toile très haute par deux groupes de personnages, aux attitudes simples et de signification claire : en bas, des silhouettes agitées, les grands gestes étonnés de ceux qui restent ; en haut, une envolée radieuse.

Mais, surtout, *l'Assomption* permet à Rubens de peindre des enfants, la couronne d'anges qui entoure l'essor de la Vierge. Le peintre aimait à garnir ses

compositions de corps jeunes et potelés. Sa facture rapide rend bien la vivacité ingénue et maladroite, les gestes gracieux des membres grassouillets. Sa couleur fine et claire exprime bien la fraîcheur molle de la chair jeune, modelée par des nuances légères. Il se plaît à jeter l'enfant nu dans un rayon de lumière ; ses Amours, ses anges joufflus roulent, en des cabrioles désordonnées, comme de petites bêtes toutes à la joie de gambader.

Et c'est cette joie qui anime la belle *Assomption* du maître-autel de Notre-Dame, à Anvers. La grande toile est toute lumineuse. Le modèle fourni par Titien s'est beaucoup transformé. Les groupes sont moins serrés. Au bas de la toile, les apôtres forment encore une masse assez solide, inclinent les belles lignes de leurs manteaux sur le tombeau déserté ; mais cette solidité n'est pas compacte : la lumière descend jusque sur terre, pénètre à travers la foule, vient éclairer non plus seulement des manteaux de laine, mais des robes à reflets et les gracieuses figures des Saintes Femmes. Entre les deux sombres et tragiques peintures de *l'Élévation* et de *la Descente de Croix, l'Assomption* est d'une clarté riante. Tout n'est que lumière, transparence et fraîcheur resplendissante. Il y a là un grand élan d'allégresse, ce que l'art de Rubens exprimait naturellement lorsqu'il n'avait pas d'autre désir que se satisfaire lui-même. Une belle dame, aux robes tendres et diaphanes, au visage extasié, aux cheveux dénoués, soulevée par

un essaim d'anges, s'élève dans un vol papillotant, chatoyant, vision joyeuse, diaprée, qui monte comme un chant d'alouette.

IV

Un sujet enfin devait tenter Rubens : *l'Adoration des Mages*. Dès longtemps, l'imagination populaire avait enrichi cette scène d'un faste un peu étrange, qui était pour elle l'évocation de toutes les splendeurs orientales, et, par tradition, on ornait naïvement d'un luxe ecclésiastique ou princier les bons rois mages Gaspar, Melchior et Balthazar. Une action toute simple dans un décor de riches étoffes, parmi les scintillements des pierreries et de l'or ciselé, il n'y avait pas de spectacle plus merveilleux, mieux adapté aux moyens de la peinture. Aussi Rubens traita-t-il bien souvent ce motif ; au lendemain du retour d'Italie, pour l'hôtel de ville d'Anvers (le tableau est à Madrid), puis pour les Capucins de Tournai (le tableau est à Bruxelles), pour l'église Saint-Jean à Malines (le tableau y est encore), pour l'abbaye de Saint-Michel à Anvers (le tableau est au musée de la ville), pour l'église des Annonciades, à Bruxelles (tableau aujourd'hui au Louvre). Il représentait aussi les bergers déposant respectueusement de modestes offrandes aux pieds de l'enfant divin ; mais sa prédilection allait aux mages, aux beaux mages, superbes comme des

conquérants, chamarrés comme des archevêques.

Tout d'abord, il encombra peut-être un peu trop la scène, donna un rôle excessif à deux porteurs dont les torses athlétiques, souvenirs d'Italie, sont d'effet nul ici, dans ce décor de richesse et de faste. Mais, par la suite, il élimina les personnages inutiles ou les rélégua au second plan ; ils s'entassent au fond de la scène, tendent leurs visages curieux de spectateurs mal placés et qui veulent voir. Devant, les grands mages blanc, jaune, rouge, forment un groupe très net, s'empressent respectueux devant la Vierge, recueillis devant le petit être lumineux, et le rayonnement miraculeux éclaire leurs bonnes figures qui se penchent, barbues et tout attendries. Sur la foule, la flamme vacillante des torches jette des lumières et des ombres subites, fait étinceler les regards, briller les armures, découvre de magnifiques turbans, illumine le rire d'un nègre ou d'un joli page, donne à ce décor étrange, où les colonnes somptueuses se mêlent aux poutres vermoulues, l'allégresse féerique, le luxe naïf d'une humble cérémonie de Noël.

Mais l'idée n'était pas encore épuisée dans l'imagination de Rubens ; en un jour de bonheur et de verve, les mêmes mages vinrent se camper sur sa toile, plus superbes que jamais, et la tradition veut qu'il n'ait mis que treize jours à peindre entièrement de sa main le pur chef-d'œuvre du musée d'Anvers. Plus de ténèbres ; la scène est en plein jour, et le rayon joyeux pénètre partout, offre partout au

regard des détails ravissants, révèle l'adresse, l'élan alerte d'une brosse impeccable. Jamais l'esprit n'a été plus inspiré, la main plus sûre. Et cette œuvre savante semble exécutée aussitôt qu'imaginée ; le peintre s'est mis au travail avec le même entrain que s'il ébauchait une simple esquisse, et il a couvert l'immense toile, d'un bout à l'autre, avec la même allégresse, sans une faiblesse, sans une fatigue, sans une fausse note, sans une lourdeur, sans être un seul instant à court d'idées et d'idées rares, sans jamais oublier, au milieu de tant de détails, le résultat cherché. Cet immense décor est d'une aisance soutenue, d'une magnificence partout égale. Aussi, les brocarts, les dentelles, les pierreries et les vases ciselés, l'acier des casques, les aubes transparentes où se fondent les blancs soyeux et les reflets de la pourpre ; les exquises modulations d'un velours lilas sur l'or d'une dalmatique, toutes ces taches légères, pures, qui s'impressionnent, jouent, se fondent, se détachent dans la joyeuse clarté d'une atmosphère blonde, tous ces trésors dont une parcelle suffirait à la fortune d'un autre peintre, tout cela est montré, non étalé, exprimé en termes justes, vu par un œil non ébloui de ses richesses, rendu avec précision et rapidité, par une main soigneuse et pressée de courir à des choses plus importantes.

Aucune toile ne saurait mieux nous faire sentir de quel enthousiasme vibrait l'âme de Rubens et quelle allègre virtuosité emportait sa brosse lors-

qu'il était bien disposé et que le modèle était beau. Quand il a cette sûreté, cet aplomb, l'art est comme transporté d'un lyrisme joyeux, et l'artiste semble être amusé par la truculence de ses propres imaginations. Comme le sujet se prêtait à une telle interprétation, le peintre n'a pas craint de traiter les bons mages avec familiarité. Ce sont de placides Flamands qui jouent cette mascarade épique, et, sous les masques belliqueux, il y a d'honnêtes figures, des visages suants et des cheveux gras. A Bruxelles, à Malines, Gaspar, Melchior et Balthazar étaient émus, attentifs, déférents. Ici, ils posent pour le spectateur, amusés de leur rôle, tout émerveillés de leur fastueux accoutrement. A part l'Européen agenouillé, extasié et niais, qui rit de l'œil, doucement, au nouveau-né, les autres font les paons, et leur attitude serait inexplicable si elle ne sollicitait invinciblement notre admiration. L'Africain, sanglé dans une belle robe émeraude, solidement campé sur ses jambes écartées, le poing sur la hanche, inquiète avec son regard oblique et le roulement de ses yeux blancs dans son fier visage de Nubien. L'Asiatique est farouche dans son grand manteau rouge. Il tend la coupe d'or avec un air héroïque et furibond. Joseph, effacé, timide, conçoit un légitime effarement devant des visiteurs aussi peu ordinaires, tandis que la mère goûte une satisfaction paisible à montrer le Fils qui vient de naître. Et l'Enfant, comme toujours, est d'une gentillesse

ingénue. A Bruxelles, son attention est attirée par le beau crâne poli du mage, et il met naturellement la main sur cette chose qui luit ; le vieillard en est ému aux larmes et le bon nègre en rit de toutes ses dents. A Malines, l'Enfant brasse les pièces d'or qu'on vient de lui donner, sans plus s'occuper des personnes présentes. A Anvers, comme nous, il est enthousiasmé du merveilleux spectacle ; il se renverse, rit, applaudit, de toute l'agitation de ses petits bras.

V

Il fallait à Rubens une entreprise plus vaste pour mesurer ses forces. Son imagination est assez féconde, assez puissante, pour donner la vie à tout un univers. Déjà, le 29 mars 1620, il s'est engagé à peindre trente-neuf tableaux de $2^{m}10$ sur $2^{m}80$ en moyenne, pour la grande église que les Jésuites viennent d'achever à Anvers. Mais les conditions dans lesquelles Rubens doit travailler — il s'engageait à fournir les tableaux avant la fin de l'année — l'obligent à diriger plutôt qu'à exécuter lui-même cette entreprise ; « il est tenu d'en faire en petit et de sa propre main les dessins, qu'il fera exécuter et achever en grand par Van Dyck et quelques autres de ses élèves ». Il s'engage seulement d'honneur « à terminer de sa main ce qu'il trouvera défectueux ». Presque toutes ces peintures furent détruites par un incendie, en

Couronnement de Marie de Médicis (entre 1622 et 1625).

Peinture pour la galerie de Médicis. — Musée du Louvre.

1718[1]. Un autre ensemble aussi important, exécuté avec plus de personnalité et moins de hâte, s'est heureusement conservé, l'*Histoire de la vie de Marie de Médicis*, aujourd'hui au musée du Louvre.

Marie de Médicis, reine mère de France, réconciliée avec son fils Louis XIII, rentrée dans son beau palais du Luxembourg, décida d'en terminer la décoration. Deux longues galeries étaient à peindre. Quel artiste pouvait mener à bien un tel travail ? L'école de Fontainebleau végétait péniblement, médiocre et stérile. Vouet était en Italie. Poussin, encore inconnu, allait l'y suivre. Une chance voulut que la commande échappât aux Romains ou Bolonais, ingénieux et mornes praticiens d'un art fini. La renommée du grand peintre d'Anvers, et aussi la protection de l'archiduchesse Isabelle, amie de Marie de Médicis, firent tomber sur Rubens le choix de celle-ci. Il s'empressa d'accourir à Paris pour connaître la volonté de la reine, visiter les galeries. Dans l'une, vingt-deux toiles, en moyenne de quatre mètres de hauteur sur trois de largeur, devaient glorifier la vie de Marie de Médicis depuis sa naissance jusqu'à sa réconciliation récente avec le roi son fils. Après quoi, le peintre illustrerait, dans la seconde galerie, la biographie d'Henri IV. La tâche ne dut pas effrayer Rubens : « Jamais entreprise, encore qu'elle fût démesurée en quantité et en diversité de sujets, a surmonté mon

1. Deux pourtant ont été conservées : *les Miracles de saint Ignace et de saint François-Xavier* (Vienne).

courage[1] ». On conclut un accord sur les épisodes à choisir. Rubens repartit pour Anvers et se mit aussitôt à transposer sur le mode épique les aventures de la reine de France (février 1622).

Peu après les esquisses étaient composées, légères et claires peintures, encore tout animées d'inspiration, expressions immédiates de la pensée de Rubens. A part quelques modifications proposées, l'ensemble plut, et dans l'atelier le travail commença. Le maître donnait les compositions, peignait les figures principales, raccordait le travail de ses élèves. Son pinceau généreux, rapide, un peu mou, se reconnaît parmi les peintures plus sages des paysages, des accessoires, des animaux au pelage scrupuleusement détaillé par Snyders; ses chairs, ses figures aux yeux éveillés paraissent plus lumineuses, plus fraîches dans les atmosphères grises, argentées, chères à van Thulden. En mai 1623, plusieurs toiles étaient achevées et Rubens dut les apporter à Paris pour satisfaire la curiosité impatiente de la reine. On les trouve « admirablement réussies ». Au commencement de 1625, on presse l'artiste de terminer à tout prix. Il revient en hâte, achève sur place le *Couronnement de la Reine* et compose de toutes pièces la *Prospérité de la Régence*. Le 8 mai 1625, grande fête à la cour : on marie Henriette, sœur de Louis XIII, à Charles Ier d'Angleterre. C'est pour cette cérémonie que la reine a voulu voir sa galerie achevée. Les pein-

1. Rubens à William Trumbull (13 septembre 1621).

tures sont en place, rayonnantes de beauté et de vie.

Comment Rubens avait-il conçu cette œuvre et comment l'avait-il exécutée ?

Pour la première fois, il avait eu à représenter des événements contemporains. Jusqu'à ce jour, il avait évoqué seulement des scènes mythologiques ou des temps assez éloignés pour laisser à l'imagination autant de liberté que la fiction. Cette fois, le sujet était historique et contemporain. Rubens devait-il donc transformer sa poétique, rejeter son personnel ordinaire, sacrifier ses inventions au souci de l'exactitude ? C'est demander si un artiste peut abandonner son tempérament. Placé en face de son sujet, Rubens ne chercha pas un seul instant comment il raconterait l'histoire, mais comment il la transposerait. Nécessité d'autant plus évidente que l'exactitude n'offrait ici qu'une matière pauvre, ingrate.

Marie de Médicis, Italienne épaisse et mûre, « la grosse banquière », avait derrière elle une vie où rien n'était digne d'admiration, où rien n'était encore digne de pitié. Née chez des financiers, mariée, grâce à sa dot, à un roi besogneux, elle avait vécu en querelle avec son mari qui ne l'aimait pas, en guerre avec son fils qui la haïssait, elle avait exercé la régence sans gloire pour elle, sans profit pour le royaume. Existence agitée, mais vide ; succession de désordres sans grandeur. Lorsqu'il eut éliminé ce qu'il fallait taire, il restait à Rubens deux naissances (celle de la reine, celle de Louis XIII), deux mariages

(celui de la reine, celui d'Anne d'Autriche), trois transmissions de pouvoir (d'Henri à Marie, de la France à la Régente, de la Régente à Louis XIII). Il lui fallut encore répéter trois fois la réconciliation de la mère et du fils, rappeler trois fois le bonheur de la Régence, développer en quatre épisodes le mariage de la reine (le portrait, le mariage à Florence par procuration, le débarquement à Marseille, le mariage à Lyon) et quelques scènes banales (éducation de la reine, signature de la paix) ou tristes (l'affaire du Pont-de-Cé, la fuite de Blois). Rubens trouvait dans la biographie d'Henri IV une matière « ample et copieuse pour plus de dix galeries » ; dans celle de Marie de Médicis, les nécessités du sujet et les habitudes du peintre étaient d'accord pour que Rubens cherchât dans sa luxueuse rhétorique de quoi relever le langage terne et triste de la vérité.

Avant tout, il lui fallait, pour garnir ses toiles, de belles nudités et des draperies flottantes; c'est dire qu'il ne pouvait se passer de figures mythologiques et allégoriques. Rien d'ailleurs n'était familier à l'imagination d'un humaniste comme l'évocation de ces êtres de raison, et ces esprits encore bouillants du feu de la Renaissance mêlaient aussi naturellement l'Olympe à leurs émotions, qu'une âme romantique fait entrer la nature dans les joies et les douleurs humaines. Habiller Marie de Médicis en Pallas ou en Junon, l'entourer de déesses, Fécondité, Paix, Force; lui faire écraser les monstres, Envie,

Orgueil, Désordre, c'est mettre en peinture le langage poétique du temps. Écoutez Malherbe :

> Sans fard et sans flatterie,
> C'est Pallas que cette Marie
> Par qui nous sommes gouvernez,

dit-il dans une ode à Marie de Médicis, où nous voyons passer les Furies, la Paix, la Justice, la Victoire, les Tritons, tout le personnel de la galerie de Rubens. Racan décrit de même la régence de la reine :

> Déjà la Discorde enragée
> Sortait des gouffres de l'enfer,
> Déjà la France ravagée
> Revoyait les siècles de fer,
> Et déjà toutes les furies
> Renouvelant leurs barbaries
> Rendaient les vices triomphants
> Par une impiété si noire
> Que la nuit même n'eût pu croire
> Avoir produit de tels enfants[1].

Ne semble-t-il pas lire ici le commentaire du grand tableau où Apollon chasse les divinités d'enfer? Plus loin Louis XIII « conduit la nef de la France », métaphore représentée par Rubens et, comme chez le peintre, la gloire d'Henri IV est figurée par une ascension dans les astres.

Convenons d'ailleurs que le charme plastique de cette mythologie n'a pas autant perdu pour nos yeux que le charme poétique qu'elle offrait aux esprits d'autrefois. Ces déesses et dieux païens n'amusent

1. Strophes pour le mariage d'Anne d'Autriche.

pas seulement notre vue par la beauté de leurs formes, ils suggèrent par des images des idées qui, sans eux, ne seraient pas traduites. Pour rendre la joie exubérante, l'air de fête, l'enthousiasme tapageur d'une ville qui acclame une reine, y a-t-il rien de plus expressif que des ondines battant allègrement les vagues, tordant leurs corps élastiques, des tritons qui soufflent de toutes leurs forces dans les conques marines, ruisselants et joufflus ? Il faut voir ce que cette idée banale à l'esprit, le bonheur de la Régence, peut faire naître de belles formes, fleurir de chairs lumineuses et nacrées, ruisseler de vie divine et humaine. Dans leur atmosphère olympienne, les dieux de Rubens, actifs, généreux, donnent du règne de Marie de Médicis l'expression la plus majestueuse, la plus hyperbolique aussi et la plus fausse. Sans doute, mais, en de telles circonstances, le panégyrique est obligatoire et la sincérité facultative. Rubens développe son thème, dépasse son sujet sans être dupe. Dans le joli et frais tableau où Marie de Médicis tient une balance au milieu des Amours et des nymphes, en un coin, là où se met la signature, un satyre au visage allumé nous tire la langue et, d'un rire cynique, semble nous avertir qu'il ne faut point prendre au sérieux tout ce bel apparat.

La réalité historique n'a pas été sacrifiée et la reine est bien le personnage central, celui autour duquel tout gravite. Avec deux dessins tracés à Paris d'après nature, l'un de profil, l'autre presque de face,

documents sincères, qui montrent des traits fins dans un visage empâté, Rubens a pu obtenir une ressemblance qui était de rigueur et qu'il fit telle que Marie de Médicis dut pourtant éprouver de la satisfaction à se reconnaître. Reine, pleine de fierté dans les cérémonies de son mariage ou de son couronnement, elle est charmante dans son deuil de veuve qui fait plus éclatant son teint de blonde. Mais c'est comme mère qu'elle touche le plus, et l'on n'oublie pas son attitude détendue, son visage las et heureux après la naissance de Louis XIII. Partout elle apparaît souriante, et sa tranquillité un peu lourde contraste avec l'agitation des hommes et des dieux empressés à la servir. Henri IV est toujours excellent. Sa mimique de Gascon, sa physionomie spirituelle, sa barbe grise en avant, ses moustaches en brosse sous le nez crochu ont amusé le pinceau de Rubens. Vif de gestes, il trouve charmant le portrait de Marie ; nullement emprunté dans le rôle de Jupiter, il enjambe sans façon l'aigle olympien, et, pour finir, escalade allègrement le ciel, gaillard jusque dans l'apothéose.

Rubens a campé en de belles poses les courtisans-cavaliers, d'allure élégante et pourtant brutale, qui allient la grâce de la cour au pittoresque des camps. Les chevelures roulent en boucles gracieuses sur les fraises de dentelle, mais les moustaches se hérissent terriblement, et de menaçantes rapières soulèvent les riches étoffes du manteau. Les dames, le visage encadré de la fine collerette, s'avancent, lentes

et altières, et les longues robes, les jupes de satin blanc, les amples manteaux de fourrure suivent leurs pas, prolongent le rythme de leur allure tranquille.

Et comme si ce n'était pas assez des hommes, des héros et des déesses pour peupler l'histoire de Marie de Médicis, Rubens y a fait entrer tous ces animaux, chevaux et chiens, serpents et poissons, lions et monstres allégoriques, qu'on avait appris à peindre dans l'atelier du Wapper, d'où il sortait tant de chasses. Le tout dans les décors habituels, portiques ouverts sur le ciel, architectures d'églises ou de palais, tentures soulevées, tapis orientaux, prairies ou forteresses, car l'imagination réaliste du peintre place toujours la scène dans un paysage et ne nous transporte dans les nuages que si nous sommes sur l'Olympe. Çà et là, dans une place vide, des accessoires significatifs, cornes d'abondance, fleurs, fruits, boucliers, cuirasses, morions, arquebuses, si bien que cette galerie semble contenir dans son entier l'univers de Rubens.

Pour la lumière, pour la couleur, il semble qu'il y ait ici encore un résumé des effets qui lui sont les plus chers. Sauf deux ou trois toiles où la tonalité sombre était obligatoire, l'ensemble des peintures est baigné de clarté. Les noirs ne sont pas des absences de jour, parties inertes pour l'œil, ombres rassemblées sur les bords pour faire valoir le rayon qu'elles entourent, ce sont de belles taches actives, des aciers et des soies, qui font jouer leurs reflets. Dans cette

Cliché Hanfstaengl.

La Promenade au jardin (1630-1631).

Ancienne Pinacothèque, Munich.

lumière égale, Rubens donne toute leur intensité aux couleurs simples, et surtout aux jaunes et aux rouges. A son habitude, il emploie avec plus de mesure le vert et le violet. Pour le bleu, bien qu'il ne l'aime guère, il doit en user souvent, c'est la couleur de France. Le *Couronnement de la Reine* le lui impose, et chaque fois qu'apparaît l'élégante Minerve qui symbolise la France, équivoque personnage qui a la grâce d'une femme et l'allure désinvolte d'un vigoureux éphèbe, elle traîne à sa suite un manteau bleu parsemé de lis d'or. Ce bleu, Rubens le réchauffe, l'assombrit autant qu'il peut pour lui donner de la consistance. C'est la seule couleur qu'il emploie rarement à l'état clair et qui contrarie parfois sa peinture solide. Le rouge, au contraire, lui plaît ; il aime cette couleur qui, même pure et franche, n'est pas inconsistante ; il l'applique violente, sans autre repos qu'une ou deux ombres noires dans les gros plis, sans l'atténuer par le clair obscur, sans la nuancer de reflets, et ainsi dans chaque tableau, un manteau, une draperie, fait éclater parmi les autres teintes un vermillon intense. Au contraire, ses jaunes, si beaux, sont toujours chatoyants, soyeux, violets dans les ombres, zébrés seulement d'une clarté dorée sur leurs plis lumineux. Le retour de ces dominantes sur toutes les toiles donne l'unité à ce décor vaste et multiple. Et il n'y a nulle monotonie dans ce rappel d'une même parenté, d'une palette commune.

Tous ces personnages, aux attitudes variées,

s'agitent dans un même espace, parfois sur un fond de couleurs sombres qui illumine les chairs, mais plus souvent parmi des teintes légères qui font circuler l'air autour d'eux. Des couleurs fortes, franches, sur des gris ténus, opposent ainsi la solidité des choses matérielles à l'atmosphère limpide. C'est de ce fond que Rubens usera de plus en plus ; la trame sur laquelle il fait le mieux briller la fraîcheur de ses carnations, c'est un gris nuancé depuis le satin ardoise jusqu'aux blancs argentés et où viennent s'éteindre des reflets roses ou bleutés ; ces modulations atténuées entourent de silence les notes éclatantes ou tendres des draperies et des chairs. Mais quand Rubens nous fait entrer dans le monde des dieux, l'atmosphère dorée est celle d'un crépuscule incandescent, et dans ce ciel d'apothéose, où règne la félicité olympienne, les corps rayonnent, glorieux; le sang est moins rouge, la chair moins chaude, la matière moins lourde ; la vie, pénétrée de lumière, s'épanouit dans la clarté.

Sans doute, il n'y a pas dans la galerie de Médicis cette intimité, cette profondeur, ce ton de confidence qu'une âme d'artiste sait mettre dans les plus émouvants chefs-d'œuvre. C'est là une peinture d'apparat. Il ne faut pas y chercher autre chose, et alors regarder : des reines majestueuses, des dames hautaines et des cavaliers élégants, des soies chatoyantes, des draperies et des armures ; une grande fête de cour et les pompeuses cérémonies du culte catho-

lique ; des nymphes fraîches et riantes, de blanches et souples néréïdes, et des tritons bondissants, l'oisiveté sereine et bienheureuse de l'Olympe ; une humanité héroïque entre ciel et terre, où les hommes et les dieux se mêlent, égaux par la vie et par la beauté, et, sous cette splendeur, un monde à peine entrevu de monstres obscurs et hideux, la révolte de la laideur qu'on écrase ; tel est ce décor digne des galas royaux que le peintre a su tirer de la vie de la reine, et si l'on est parfois refroidi par le mensonge de toutes ces félicités, il est difficile de ne pas goûter la noblesse du spectacle.

L'Assomption, les Mages d'Anvers, la galerie de Médicis du Louvre, marquent la fin d'une période glorieuse et comme une étape dans cette ascension d'un génie. C'est ainsi que l'artiste peindra maintenant ; son art est arrivé à une telle dextérité, son imagination s'est à ce point familiarisée avec les grands spectacles, que toutes les scènes de l'histoire ont le faste d'un rêve de Rubens, expriment avant tout l'enthousiasme triomphal de son âme. Mais, à ce moment, un malheur brutal, imprévu, chasse le peintre de son atelier, interrompt son travail pour quatre ans.

TROISIÈME PARTIE

(1626-1640)

CHAPITRE PREMIER

I. Rubens ambassadeur. — II. Le lyrisme de Rubens.

I

En 1626, Isabelle Brant meurt brusquement. La douleur du peintre est telle qu'elle dérange pour longtemps ses habitudes, arrête son activité. Il n'a pas le courage de conserver l'impassibilité stoïcienne : « Une telle perte me paraît mériter d'être ressentie profondément, et puisque le seul remède à tous les maux est l'oubli qu'amène le temps, j'ai besoin sans doute d'attendre de lui mon secours; mais il me sera bien difficile de séparer la douleur causée par cette séparation de la mémoire d'une personne que tant que je vivrai je dois respecter et honorer. Je croirais assez qu'un voyage serait propre à me dérober la vue de tant

La Petite pelisse (après 1631).
Musée Impérial, Vienne.

d'objets qui, nécessairement, renouvellent mon chagrin, car elle seule remplit ma maison, vide désormais. Elle seule repose près de moi, sur ma couche abandonnée, tandis que les spectacles nouveaux qui, dans un voyage, s'offrent à nos regards, occupent l'imagination et ne fournissent pas matière à ces regrets sans cesse ravivés. Mais j'aurai beau voyager, c'est moi-même que j'emporterai partout avec moi[1] ». Le désir d'un déplacement était né chez Rubens. Les circonstances l'aidèrent à le satisfaire. Pendant quelques années, son activité est détournée. Il tient le rôle d'ambassadeur. Les œuvres se font rares et moins importantes. Les événements de sa vie se confondent pour un temps avec l'histoire de son pays.

Rubens n'avait jamais cessé de s'intéresser aux affaires politiques d'Europe, et sa correspondance montre avec quel soin il se faisait renseigner, par ses amis, sur ce qui se passait en France. Lorsqu'il vient à la cour de Marie de Médicis, pour placer les peintures de la galerie du Luxembourg, l'archiduchesse Isabelle le charge secrètement d'étudier les dispositions de la cour de France au sujet d'un rapprochement possible entre les Provinces-Unies et les Pays-Bas espagnols. A Paris, il lie connaissance avec Buckingham, reste en relations avec le ministre anglais et son chargé d'affaire, le peintre Gerbier. Or, à ce moment, Buckingham est en train de brouiller

1. Lettre à Dupuy. 15 juillet 1626.

l'Angleterre et la France. Un rapprochement avec l'Espagne lui semble utile. De son côté, la gouvernante des Pays-Bas désire la paix avec l'Angleterre. Elle choisit Rubens pour mener les négociations, à cause de la confiance qu'elle a dans son habileté et dans son amour de la paix. Le roi d'Espagne trouve tout à fait regrettable le choix d'un pareil ambassadeur : « Un homme d'aussi médiocre condition » conférant, « pour des propositions d'une telle gravité », n'y a-t-il pas de quoi jeter « un discrédit bien légitime sur cette monarchie » ? Mais, après tout, Gerbier n'est-il pas peintre aussi ? D'ailleurs, il ne s'agit pas ici de plénipotentiaires. Ce sont des agents secrets que l'on désavouera au besoin et l'on ne peut guère conduire les pourparlers ouvertement, car Richelieu, prenant les devants, a déjà obtenu de l'Espagne la signature d'un traité offensif contre l'Angleterre. L'Escurial doit même être gêné pour suivre Rubens dans ses propositions amicales. Aussi, le projet d'entente, poursuivi en grand mystère à Utrecht, où Gerbier est allé rencontrer Rubens, échoue-t-il pour le moment. Richelieu conserve l'alliance espagnole contre l'Angleterre, le temps de réduire les Rochellois. Mais, après leur défaite devant La Rochelle, les Anglais redoublent les préparatifs et semblent disposés à des concessions plus considérables pour obtenir l'alliance espagnole. De son côté, le roi d'Espagne, Philippe IV, comprend mieux les avantages de ce rapprochement ; pour reprendre

les négociations où Rubens les a laissées, il le mande à Madrid, et voici le peintre-ambassadeur quittant de nouveau Anvers.

Naturellement, il faut laisser croire à un simple déplacement d'artiste. Rubens emporte des tableaux et il fera, à Madrid, les portraits qu'on lui demandera. « Ici, comme partout, je m'occupe à peindre et j'ai déjà fait le portrait équestre de Sa Majesté, qui m'en a témoigné son approbation et son contentement... Comme je suis logé dans son palais, il vient me voir presque chaque jour. J'ai aussi fait fort à mon aise les portraits de tous les membres de la famille royale, qui ont posé complaisamment devant moi, pour m'acquitter de la commande que m'en avait faite ma maîtresse, la Sérénissime Infante[1] ». Il est bien certain qu'au milieu des lenteurs de la diplomatie espagnole, il y a beaucoup de moments perdus pour les affaires. Rubens les consacre à son art. Philippe IV, la reine, Olivarès, les infants, etc., sont portraiturés. Les Titiens rassemblés par Charles-Quint et Philippe II sont copiés par le Flamand. Il fait la connaissance de Velazquez qui, âgé de vingt-neuf ans, annonce dès lors sa glorieuse fortune. Voilà plus de six mois que Rubens vit à la cour de Madrid. Le roi et son ministre le choyent de plus en plus et Philippe IV ne cessera, désormais, de l'accabler de commandes.

Mais les questions diplomatiques restent non réso-

1. A Peiresc, 2 décembre 1628.

lues. Si bien que, Buckingham assassiné, La Rochelle prise, l'Angleterre épuisée renonce à la lutte, et pour traiter se trouve maintenant indécise entre les propositions de l'Espagne et celles de la France, entre Richelieu et Olivarès. Rubens est tout désigné pour continuer une affaire qu'il a commencée. On l'enverra donc à Londres. Seulement, il faut d'abord, pour augmenter le prestige de l'ambassadeur, qu'Isabelle lui délivre patente « de l'office de secrétaire de son conseil privé, avec survivance de cette charge au profit de son fils aîné ». Rubens part le 29 avril 1629, traverse Paris, où il visite le palais du Luxembourg, Bruxelles, où il voit l'archiduchesse, Anvers, où pendant quelques jours il reprend le goût de son foyer. Lorsqu'au commencement d'août, il arrive à Londres, son humeur est mélancolique : « Les voyages l'intéressent moins maintenant qu'il est fatigué ; ses forces vont déclinant, et de tant de fatigues il ne saurait tirer d'autre profit que celui de mourir un peu plus instruit[1] ».

Pourtant, l'accueil qu'il reçoit ne peut que le flatter. Charles Ier, qui déjà autrefois avait insisté pour que le peintre lui envoyât son propre portrait, s'est déclaré enchanté de cette mission, « non seulement eu égard aux propositions qu'apportait Rubens, mais aussi à cause du désir qu'il avait de connaître un homme d'un pareil mérite[2] ». Le diplomate, il est

1. A Dupuy, 9 août 1629.
2. Sir Cottington à Don Carlos Coloma. 22 mai 1629.

Hélène Fourment et ses enfants (entre 1636 et 1640).

Musée du Louvre.

vrai, a moins de succès que l'homme. Quand Rubens arrive, depuis quatre mois déjà, l'agent de Richelieu a passé par là et l'Angleterre a signé un traité d'alliance avec la France (24 avril). N'importe, on ne rompt pas les pourparlers avec un artiste que l'on a tant de plaisir à recevoir. Charles Ier s'engage au moins « sur sa foi royale » à ne pas faire de ligue avec la France contre l'Espagne. Mais, bien que fêté par tous, Rubens s'ennuie, et il attend avec impatience, pour partir, le ministre plénipotentiaire envoyé par Olivarès qui viendra signer le traité. « Le sieur Rubens a pris congé du roi et de la reine et s'apprête à partir dans quatre ou cinq jours, malgré le désir général de le voir rester pour beaucoup de motifs[1] ». Qu'ils s'adressent à l'ambassadeur, au peintre ou à l'homme du monde, ces regrets sont tout à l'honneur de Rubens. Il quitte Londres, comblé de distinctions, de cadeaux et avec des commandes importantes pour la décoration de White Hall. Le travail ne sera fini qu'en 1635, et il ne viendra pas le mettre lui-même en place, « parce qu'il a les cours en horreur ».

A son retour, il reçoit la récompense de son zèle et de son intelligence. Charles Ier l'a anobli du titre de chevalier. L'archiduchesse veut qu'il ait le même titre en Flandre. La junte de Madrid rappelle que « l'empereur Charles-Quint avait fait Titien chevalier de Saint-Jacques », et Philippe IV octroie cette

1. Gerbier à sir Cottington, 17 février 1630.

grâce à son peintre favori, « s'étant, dit le prince, en tout honorablement et utilement acquitté de son devoir, à notre entière satisfaction et avec particulier témoignage de son zèle, dextérité et souffisance ». Rubens est maintenant au comble « de la faveur de la Sérénissime Infante et des plus grands ministres du roi ». Mais il ne veut plus quitter son foyer. Avant de rentrer définitivement dans la vie privée, il s'occupera pourtant encore de deux missions diplomatiques.

Lorsque Marie de Médicis, en fuite après la Journée des Dupes, se réfugie dans les Pays-Bas espagnols, c'est Rubens qui naturellement la reçoit. Il prend son parti dans la querelle, demande à la cour d'Espagne un secours pour la reine fugitive et son second fils le duc d'Orléans. Mais Olivarès ne veut pas s'engager, et la reine n'obtient rien d'autre dans les Pays-Bas que le bon accueil de Rubens. Cette rupture définitive de la reine mère avec la cour de France eut un fâcheux résultat : elle supprima pour Rubens toute chance de continuer la galerie d'Henri IV.

En 1632, les Provinces-Unies recommencent une active campagne contre les Pays-Bas espagnols. L'archiduchesse songe immédiatement à renouveler la trêve, et c'est encore à Rubens qu'elle s'adresse pour conférer avec le prince d'Orange. Mais cette dernière négociation n'apporte au peintre-ambassadeur que déceptions et ennuis. Le résultat pratique est nul et

Rubens doit subir l'arrogance d'un noble ambassadeur, le duc d'Arschot. Cette fois, c'est bien fini, Rubens, qui a cinquante-cinq ans, ne prendra plus un instant à la vie de famille ni à son activité artistique.

Le chevalier Rubens, ami intime des archiducs, fêté par les rois d'Europe et leurs ministres, sent un désir chaque jour plus vif de travail et de repos moral. « Je profitai, dit-il, de l'occasion d'un petit voyage secret à Bruxelles, pour me jeter aux pieds de Son Altesse, la priant seulement, pour prix de toutes mes peines, de me décharger à l'avenir de pareilles missions et de permettre que je ne la serve plus que dans ma demeure. Mais j'ai eu plus de difficulté à obtenir cette grâce que je n'en avais jamais eue pour l'emploi de n'importe quelle faveur, et encore ne fût-ce que sous la réserve de certaines menées ou pratiques secrètes que je pourrais poursuivre avec un moindre dérangement pour moi-même[1] ». Aujourd'hui qu'il est de nouveau installé et heureux dans sa bonne ville d'Anvers et qu'il sent en lui la chaleur et la verve d'une seconde jeunesse, il défend son travail contre ce qui a pu le divertir un moment.

Et de nouveau les événements de sa vie sont ses tableaux.

II

Il en va de même pour tous les grands artistes qui ont produit longtemps et que leur facilité d'exé-

1. A Peiresc, 18 décembre 1636.

cution et les habitudes de métier n'ont pas perdus. Lorsque nous les pratiquons beaucoup, notre goût suit l'évolution de leur génie, et nous trouvons plus rares, plus profondes, plus émouvantes, les dernières œuvres de leur vie, celles qui auraient tout d'abord semblé le plus inaccessibles à notre intelligence, un peu isolées par leur singularité. C'est le temps où l'artiste, conscient de ses moyens, va droit à ce qu'il veut, sans aucune concession aux modes, aux goûts qu'il contredit ou qu'il peut heurter. Ainsi pour Titien, pour Rembrandt, pour Beethoven, pour Victor Hugo. De même aussi pour Rubens vieilli, dont l'art toujours plus fougueux, toujours plus tendre, toujours plus raffiné, nous fait voir de plus près les trésors de son radieux génie.

En ces dix dernières années, il est assez remarquable que, dans l'intervalle des grandes peintures de commande, on trouve beaucoup plus d'œuvres jaillies d'une source personnelle, le portrait d'une figure chère, un paysage familier, de brillantes visions, quantité d'œuvres d'importance matérielle secondaire, mais expressions fidèles, directes, des fantaisies, des émotions d'un moment, confidences d'une âme. La sensibilité de Rubens, plus que jamais, s'impose à ses œuvres. Auparavant, il accommodait ses effets à l'idée qu'il fallait traduire, et son métier attentif s'adaptait à la variété des motifs. Peu à peu, une corde domine en lui, celle que font vibrer sa tendresse, son abandon reconnaissant aux

forces qui, jusqu'alors, lui ont donné la vie heureuse et pleine. Désormais, quel que soit le sujet qu'il développe, il y aura de la joie, une fête de l'œil en harmonie avec l'allégresse de son âme. Maintenant que la main est plus que jamais d'une habileté, le regard d'une sûreté telles que le travail se fait sans effort, dès que l'idée naît, la sensibilité s'émeut, et les œuvres s'épanouissent toutes frémissantes de vie. En critique littéraire on dirait que Rubens, après avoir été plus oratoire ou plus narratif, est devenu plus lyrique; après avoir voulu surtout étonner ou charmer par le faste de son imagination, maintenant, sans songer aux émotions qu'il éveille, il laisse rayonner la lumière de son génie intérieur dans toute son intime pureté.

La première conséquence est d'affaiblir progressivement le souci de la composition ; j'entends par là un équilibre fait de l'habile agencement des figures. Il y a loin de *la Descente de Croix,* ou même des *Assomptions,* à *la Montée au Calvaire* de Bruxelles. Ici, le travail est plus spontané. Il a été moins prévu avant d'être exécuté, ou plutôt l'œuvre s'est comme réalisée en même temps qu'elle était pensée. Rubens se lance avec une témérité toujours heureuse, sachant bien qu'il ne sera pas arrêté par le manque de souffle et qu'il trouvera sur le champ le motif nécessaire. Chaque épisode de la grande toile conserve l'élan de l'inspiration. Deux ou trois figures suffisent parfois à remplir de vastes

espaces de leurs grands gestes *(le Christ foudroyant le Monde,* à Bruxelles, *la Mort de Madeleine,* à Lille.) Dans les dernières compositions, plus de groupements qui se balancent, plus d'architectures symétriques, peu de lignes géométriques ; au contraire, le paysage avec ses caprices imprévus et son désordre, le ciel couvert de nuées, traversé par le vol des archanges. « Il y a des lignes qui sont des monstres, dit Delacroix ; la droite, la serpentine régulière, surtout deux parallèles ». Peu à peu, la main de Rubens semble avoir perdu de son calme, tour à tour emportée par les tumultueuses visions, tour à tour attentive et caressante, pour obéir aux tendresses du cœur. Les audaces deviennent prodigieuses. C'est ainsi que Delacroix rêvait de peindre, ainsi qu'il eût peint, s'il y avait moins d'incertitude dans son exécution, moins de contorsion dans ses violences, s'il s'était de longues années appliqué à une consciencieuse étude de la réalité, avant de s'abandonner à son fougueux lyrisme.

Les esquisses montrent avec quelle aisance croissante Rubens imagine un corps en action. L'exécution rapide et de premier jet prouve combien l'image est née précise, prête à la réalisation. On ne surprend pas un moment où il y aurait eu hésitation ou effort. Quelques coups de brosse, la chair brille, les gestes se dessinent. Tout aussitôt, le fond vivement frotté oppose aux figures un gris savamment dosé, suivant le degré de chaleur et de clarté à leur

donner. La composition pourra s'enrichir, se corser, prendre plus d'équilibre et d'accent, les effets de lumière ne changeront plus, ni les colorations générales. L'idée ne se traduit jamais par un dessin de contour, une silhouette au trait. La ligne est trop irréelle pour cet art concret. Dans les dessins proprement dits, le coup de crayon est gras, la sanguine ajoute ses reflets. Rubens a rendu immédiatement les différences de clarté qui font rentrer ou sortir le relief. Mais au dessin, qui découpe des figures planes, il préfère la touche du pinceau, qui modèle avec de la lumière. Ses figures se dégagent immédiatement de l'indécision, surgissent brusquement à la pleine réalité, avec leur valeur. « Sa principale qualité, s'il est possible qu'il en faille préférer quelqu'une, c'est la prodigieuse saillie, c'est-à-dire la prodigieuse vie : sans ce don, point de grand artiste... Titien et Véronèse sont plats à côté de lui [1].»

Sans doute, ces figures n'ont pas naturellement, dans toutes leurs parties, l'élégance précise, la grâce preste, la nervosité alerte. Voyez les mains peintes par Rubens ; presque toujours, elles sont rondes, molles, un peu banales. Mais regardez un corps entier, un torse ; il est unique, plein, ferme, et pourtant articulé et souple. Quel autre dessin de peintre a comme le sien rendu l'ondoiement d'une taille cambrée, la grasse saillie d'une hanche, l'attache d'un bras à une épaule mouvante ? Les formes qu'il aime ont les

1. Delacroix. *Journal,* 21 oct. 1860.

irrégularités, les violences, les ploiements étranges, les détentes de la chair élastique, qui se meut et qui pèse : « J'aime son emphase, j'aime ses formes outrées ou lâchées[1] ». Mais aussi, dans aucun de ces corps en action, on ne sent la pose lourde, fixée, fatiguée du modèle ; en une brève synthèse, son regard compose le geste essentiel, évoque rapidement la contraction, la direction d'un muscle et donne à toutes ses figures l'élan, la légèreté, la flamme de vie.

Sa peinture s'éclaire de plus en plus. Dès longtemps, il a renoncé aux pratiques de Caravage, abandonné les ombres opaques chères aux amateurs de reliefs vigoureux. Même lorsque les ombres sont violemment accentuées, il y a toujours un reflet pour colorer, illuminer l'obscurité, une tache de vermillon dans un pli de chair, un violet franc dans l'ombre d'une robe jaune ; tous ces rappels de lumière qui détachent l'objet, font circuler l'air autour de lui, l'empêchent de se noyer dans le fond, ou, s'il est à ciel ouvert, l'éclairent de tous les rayonnements indirects du grand jour. Rubens n'emploie plus le contraste de chairs très lumineuses sur des obscurités opaques. Il ne commet pas non plus le contre-sens de transporter en plein air un effet d'atelier. L'ombre n'est plus une lourdeur ; légère, aérée, elle a la fluidité de l'atmosphère et c'est cette transformation qui a conduit Rubens à des découvertes nouvelles et qui a commencé une révolution dans l'art de la peinture.

1. Delacroix, *Journal*, 6 mars 1847.

Cliché Braun, Clément et Cie.

Le Jardin d'amour (vers 1638).

Musée du Prado, Madrid.

La saveur de Corrège est pour beaucoup dans un moelleux estompage des contours, qui adoucit le passage des lumières aux ombres et enlève toute dureté à leurs oppositions. Le coloris de Giorgione ou de Titien doit son charme invincible à l'équilibre du clair et du foncé, à l'harmonie savante qui relie les teintes par une qualité commune. L'enduit est fort et gras, les couleurs d'une même gamme, très vibrante et très chaude, d'une puissance égale et contenue. La peinture de Rubens est plus libre, plus dégagée, plus épanouie, rarement unifiée par des dessous solides. Ceux-ci s'obtiennent à peu de frais par un frottis rapide, gris ou bitumineux, sur lesquels les taches voltigent, capricieuses, gaies, sans toujours se fondre. Cette couleur amuse et rafraîchit la vue. Après une longue contemplation d'un Rubens, Titien pour un moment semble trop solide, un peu lourd, Véronèse plat, sans atmosphère.

Tout l'art chez Rubens se réduit maintenant à un jeu de nuances dans une atmosphère diaphane ; plus d'ombres ou à peine. Elles sont volatilisées, épurées, translucides. Dans ces vapeurs légères, les chairs lumineuses et les étoffes s'irradient en joyeux reflets ; les peaux blondes baignent dans la tiédeur de l'air, et malgré leur fraîcheur, ce n'est point le poli glacé de la porcelaine émaillée. La fine couleur conserve sa tendresse, sa résonance et son moelleux. La nacre d'une gorge ou d'une hanche rayonne doucement sous le léger halo qui la réchauffe. A mesure que Rubens

use davantage des demi-teintes et des nuances rompues, l'éclat des couleurs franches est moins nécessaire et moins fréquent. Avec un jeu plus court, il obtient des richesses plus rares. Les rouges triomphants, les jaunes somptueux s'atténuent, viennent mourir en de savoureuses modulations de gris et de roses; dans cette clarté toutes les variétés du noir peuvent jouer fortement sans être absorbées par les ombres. Les moyens sont d'une simplicité qui étonnait Fromentin. Rien ici de la cuisine compliquée, des subtilités d'un Delacroix. C'est un régal sain et robuste que nous offre Rubens, et son grand raffinement est de ne pas fatiguer ses couleurs pour conserver, comme dit de Piles, « leur virginité à ces teintes qu'il employait d'une main libre, sans trop les agiter par le mélange, de peur que venant à se corrompre, elles ne perdent trop de leur éclat et de la vérité qu'elles font paraître dès le premier jour de l'ouvrage ».

CHAPITRE II

I. Hélène Fourment. — II. Rubens paysagiste. — III. Tableaux religieux : Martyres et « Saintes Conversations ». — IV. Mort de Rubens.

I

Une lettre de Rubens à son ami Peiresc, écrite quatre ans après son mariage avec Hélène Fourment, nous en explique les raisons. « Je me suis déterminé à me remarier, ne me jugeant pas encore assez vieux pour me résoudre à l'abstinence du célibat et comme, après s'être d'abord voué à la mortification, il est doux de jouir des voluptés permises, j'ai pris une femme jeune, née d'une famille honnête, bourgeoise, quoique tous voulussent me persuader de me fixer à la cour. Mais je craignais, en y demeurant, ce mal de l'orgueil qui, d'habitude, et surtout chez les femmes, accompagne la noblesse. Aussi ai-je préféré une personne qui ne rougirait pas de me voir prendre mes pinceaux et, à dire vrai d'ailleurs, il m'eût paru dur de troquer le précieux trésor de ma liberté contre les embrassements d'une vieille femme[1] ». Loin d'être une vieille

1. A Peiresc, 18 décembre 1634.

femme, Hélène Fourment était presque une enfant : elle avait seize ans, Rubens cinquante-trois. Il la connaissait depuis longtemps et l'avait vue grandir ; il l'avait représentée dans une *Éducation de la Vierge* (musée d'Anvers), où elle apparaît mignonne et gracieuse, vêtue d'une jolie robe grise, aux cassures satinées, que portent des flancs déjà robustes. Un Fourment, frère d'Hélène, avait épousé une sœur d'Isabelle Brant, et les deux familles assistèrent au mariage, le 6 décembre 1630, à Saint-Jacques, avec dispense des bans, à cause de l'Avent, dont Rubens, impatient, ne voulut pas attendre la fin (*cum dispensatione proclamationis et temporis clausi*).

De la jeune femme, de son caractère, de son intelligence, de ses goûts, nous ne savons guère, mais de son corps, de sa beauté blonde et chaude, nous n'ignorons rien. Jamais femme ne fut plus passionnément célébrée que la jolie Hélène Fourment par l'art de son mari. Au seuil de la vieillesse, alors que bien des rides avaient ravagé son front dégarni et que plus d'un poil blanc brillait dans sa barbe, une tendresse monta au cœur de Rubens, qui fit son œil plus passionné, son regard gourmand de chair jeune, mit dans ce mâle et robuste génie une dévotion fervente, une adoration sensuelle, tandis qu'Hélène, gentille, reconnaissante et amusée, s'épanouissait doucement sous la chaude caresse de cet amour. Rubens put croire qu'il recommençait sa vie. Jamais il n'avait été aussi jeune. Et ce fut à partir de ce

jour un tel bonheur dans la vie de Rubens, qu'il ne put se tenir de le raconter. A tout instant le visage riant de la jeune femme apparaît sur le panneau, et bientôt une figure ne se précise plus sous son pinceau sans qu'une ressemblance évidente ou lointaine rappelle la jolie Hélène : témoignage involontaire ou conscient d'une admiration ardente. Ses portraits suffisent à nous faire pénétrer dans l'intimité amoureuse des nouveaux mariés.

Et d'abord, les voici quelques mois à peine après leur mariage, par une claire journée, se promenant dans leur jardin (Pinacothèque de Munich). Rubens est tout heureux de faire les honneurs de son beau logis. Avec un geste affectueux, il incline sa tête heureuse et fine ; une main posée sur le bras d'Hélène, il indique un petit pavillon italien sous lequel une table est dressée. Hélène, coiffée d'un chapeau à larges bords, la jupe courte, semblable à quelque coquette jardinière, s'attarde à nous sourire de son visage émerveillé et ingénu. De cette journée printanière se dégage une impression de bonheur et de paix. Les arbres sont en fleurs; le jardin, piqué de fleurettes, scintille sous la lumière ; des dindons, des paons, picorent le grain que jette une vieille femme ; un chien gambade dans l'allée. Hommes, animaux et plantes, tout est en fête, tout rit dans la tiédeur de cette journée de soleil et d'amour. Et maintenant, voici Hélène assise sur un fauteuil, sous un portique où le vent fait voler de somptueuses draperies autour

des colonnes (Pinacothèque de Munich), Hélène, luxueusement parée à la française, d'une robe noire ouverte sur une jupe de satin blanc broché d'or. Ses cheveux coupés en frange sur le front, bouffant sur la nuque en boucles courtes, encadrent un visage ravissant de jeunesse et de clarté. De grands yeux, largement ouverts, étonnés, égayés, un nez légèrement retroussé, aux narines bien ouvertes, une petite bouche rouge toujours prête à sourire, à l'arc bien dessiné, à la pulpe ronde et ferme ; sous cette figure grasse, un menton fin, des fossettes dans les joues pleines, cette belle santé animée, allégée, aiguisée de malice et de gaîté. Et la voici encore en costume de sortie, sur la porte de sa maison (collection de M. le baron Alph. de Rothschild) ; elle va se promener, car un carrosse, attelé de deux chevaux, arrive à toute vitesse. Cette fois, elle est vêtue à l'espagnole, robe noire et rubans violets, avec un toquet de velours sur la tête ; un grand voile de crêpe flotte derrière elle. Maintenant elle affectionnera de plus en plus cette parure sombre, qui rend plus éclatant le rayonnement de ses chairs blondes, et il faut voir comme son teint paraît plus blanc, son sang plus vif et plus rouge dans ce costume sévère de duègne ou de veuve.

Mais ce n'est pas là toute la beauté d'Hélène ; elle possède des charmes plus secrets, et Rubens en est trop amoureux pour résister à la tentation de les célébrer. Un jour, il l'a surprise allant au bain, et, toute souriante, elle s'est prêtée au caprice de son

mari, qui voulait la peindre ainsi (*la Petite pelisse,* à Vienne). Elle serait entièrement nue si elle ne retenait d'un joli geste un manteau de fourrure négligemment jeté sur son épaule. Le petit corps est plantureux et chaque mouvement du torse arrondit des plis de chair ; les jambes sont d'un modelé un peu mou, avec des genoux un peu lourds, des rotules trop accentuées. Pourtant, comme elle est gracieuse, cette nudité grasse et tendre, toute fleurie de fossettes ! Comme il était amoureux, l'œil qui a suivi la ligne de ces bras charnus que terminent de petites mains souples, le dessin de ces doigts grassouillets qui s'affinent en griffes roses ! Peinture d'amant, poème d'amour, d'une franchise sans subtilité, où Rubens, avec un peu de chair fine et tiède, enveloppée d'un manteau noir, n'a rien caché de sa sensualité, parce qu'il l'ennoblissait de toute la beauté de son art. Et ce n'est pas la dernière fois qu'Hélène apparaîtra ainsi dans les peintures de son mari. A partir de ce jour, les héroïnes mythologiques auront presque toutes les charmes replets de la petite Anversoise. Jusqu'alors, aucune des nudités de Rubens n'avait eu la précision indiscrète des portraits d'Hélène ; ailleurs le dessin est toujours un peu généralisé, dépersonnalisé ; ici, c'est la révélation sans réserve d'un corps bien caractérisé et immédiatement reconnaissable.

Et Hélène est ainsi engagée dans toutes les aventures que la Bible et la mythologie prêtent aux femmes trop belles. Elle est de celles qui ne sauraient

se montrer sans éveiller le désir, et elle se montre sans scrupule. La voici en *Bethsabée* sortant du bain (musée de Dresde). Tandis qu'elle s'abandonne complaisamment aux soins de sa chambrière, elle néglige de cacher ses jambes et ne songe pas qu'il y a là de quoi perdre un David avec toute sa sagesse. A voir ce visage si jeune et insouciant, on ne saurait douter que les malheurs d'Urie vont commencer. Seul un petit chien semble prendre quelque inquiétude de ce que risque l'honneur de son maître, et il aboie contre le négrillon messager d'amour. Puis la voici en *Suzanne* (Munich), qui, encore une fois, se laisse surprendre au bain, au risque de tenter la vertu des passants. Déjà, deux libidineux vieillards s'élancent par dessus la balustrade, et, pour sauver sa pudeur, elle ne peut que tourner le dos et montrer une nudité des plus charnues. Et toujours, pour la protéger, le petit chien et ses vertueux aboiements. Mais un jour, Hélène risque une aventure bien plus abominable. Un rustaud s'est jeté sur elle, l'a saisie brutalement, et d'un croc-en-jambe va la renverser (Munich). Cette fois, il est douteux qu'elle en réchappe ; l'idylle n'a rien de mythologique. Hélène n'est pas une nymphe, le galant n'est point un chèvrepied, et nous serions tentés de plaindre son infortune, si les yeux malicieux et le demi-sourire de la victime n'étaient pas faits pour nous rassurer. Ses malheurs sont quelquefois plus nobles. Il y a des jours où Hélène joue la grande tragédie; elle tient le

L'Automne : Paysage avec le chateau de Steen (vers 1636).

National Gallery, Londres.

rôle de *Didon* (collection Beistegui). Énée vient de la quitter. Désespérée, vêtue d'un diadème, les yeux au ciel, elle s'est jetée sur un lit où un buste de l'infidèle assiste indifférent à tout ce drame dont il est cause, et elle menace son sein blanc de la pointe d'un glaive ; pourvu qu'elle ne prenne pas son rôle trop au sérieux! Et maintenant, *Andromède* éplorée, la voici attachée à un roc noir (Berlin). Étrange monstre, qui a pu se tenir devant cette chair appétissante et qui, pourtant, ignorait qu'une aussi jolie personne n'était pas faite pour être malheureuse. Quel gracieux désespoir ! Comme les sanglots secouent joliment cette tendre poitrine ! Comme ces bras grassouillets, relevés par dessus la tête, dégagent bien la taille et les hanches ! Délicieuse attitude qu'Hélène aura bien raison de reprendre lorsqu'elle voudra obtenir la pomme du berger Pâris (National Gallery).

Rubens ne peignait pas ces tableaux pour l'intimité, en égoïste. Une tradition, il est vrai, rapportée par Michel, veut que Mme Rubens ait eu scrupule à montrer et à vendre certaines peintures après la mort de son mari, et, par une clause expresse de son testament, le peintre réservait à sa femme la possession de *la Petite pelisse*. Mais n'est-ce point parce que ce tableau est un portrait, sans nulle transposition historique? Il n'est pas la plus indiscrète des nudités peintes d'après Hélène ; beaucoup d'autres circulaient, sans que nul ignorât quel

modèle avait inspiré l'artiste. Depuis son retour de Madrid jusqu'à la fin de sa vie, il fut accablé de commandes par le roi d'Espagne Philippe IV ; le nouveau gouverneur des Pays-Bas, l'archiduc Ferdinand, était chargé de faire les envois, et voici ce qu'il écrivait en 1639, en annonçant le départ d'un *Jugement de Pâris :* « C'est sans doute, au dire de tous les peintres, la meilleure œuvre de Rubens. Je ne lui reproche qu'un défaut, mais à propos duquel je n'ai pu obtenir satisfaction, c'est l'excessive nudité des trois déesses. A quoi l'artiste a répondu que c'était là que se voyait le mérite de la peinture. La Vénus placée au milieu est le portrait fort ressemblant de la femme du peintre, la plus belle de toutes les dames d'Anvers ». Malgré l'austérité de l'archiduc-cardinal, ces figures païennes, ces provocantes nudités plaisaient au galant et dévot Philippe IV. Il aimait à voir sur les murs de ses palais, et jusque dans son alcôve, la mythologie d'Ovide réchauffée et vivifiée par l'art généreux de Rubens. Et partout Hélène s'ébat joyeusement dans les bois, autour des fontaines, et lorsque le satyre apparaît, tandis que, dans le feuillage sombre, c'est, devant le chasseur cornu, une envolée de nymphes effarées et blanches, le danger ne trouble pas sa sérénité ni l'audace ne révolte sa molle vertu.

Dans *l'Offrande à Vénus* (musée de Vienne), en même temps que des jeunes filles, au milieu de guirlandes d'*amoretti*, viennent implorer la déesse

d'amour, quelques gaillardes sont déjà aux prises avec des bergers entreprenants ; au ricanement lippu du galant capripède qui la soulève dans ses bras, Hélène ne semble répondre que par les cascades de son rire argentin. Elle est toujours là, bien en vue, rieuse, le regard luisant, amusante et potelée, insouciante et nue comme un joli animal.

N'est-ce pas Hélène encore qui a inspiré ces exquises peintures, dites *Jardins d'amour* (musée du Prado, collection Edm. de Rothschild), où Rubens semble avoir mis toute la poésie d'une société élégante et sensuelle ? Par une chaude après-midi d'automne, de jeunes dames sont assises dans un parc, auprès d'une fontaine Renaissance. Avec du rose, du bleu tendre, du satin blanc, du velours noir, des reflets changeants, des plis soyeux, l'or d'une chevelure, la pâleur mate d'une gorge, le luisant d'un regard, la mollesse inclinée d'une nuque, la ligne nerveuse d'un jarret tendu, avec toutes les choses précieuses et fugitives qui amusent et charment l'œil dans une assemblée d'êtres heureux, Rubens crée un thème que Watteau développera dans ses *Fêtes galantes*. De tous côtés, des Amours arrivent en volant, portant des flambeaux, des arcs, des fleurs, des couronnes, tout ce qui désarme la cruauté des amantes ; ils pénètrent hardiment dans les groupes, travaillent avec ardeur au bonheur des amoureux ; en voici un qui s'est installé sur les genoux d'une grosse réjouie ; un autre approche doucement d'une rêveuse avec une

flèche traîtresse cachée derrière son dos ; un autre pousse une blonde indolente et ingénue dans les bras d'un cavalier. Les hommes sont charmants, avec leurs longues paupières et les boucles ondulées de leurs cheveux. Ces damerets sont aussi des vaillants. Aujourd'hui, ils font l'amour, appliqués à plaire, chuchotant à mi-voix leur tendresse. Ce sont les mêmes qui, demain, iront se ruer dans la bataille, avides de meurtre. Mais les dames, surtout, sont exquises de grâce et de charme ; dans la plupart, on retrouve un souvenir d'Hélène : Hélène enjouée, Hélène pâmée, Hélène indifférente, Hélène rêveuse, Hélène avec des yeux sans regard, tout entière attentive à la voluptueuse musique éveillée dans son âme sous la caresse d'amour qui frôle son oreille.

Cependant, cette femme si aimée donnait à Rubens de beaux enfants : Clara-Joanna, François, Isabelle-Hélène, Pierre-Paul, toute une tendre nichée d'Amours qui égayaient sa maison et ses peintures. Pour l'artiste, c'était une façon nouvelle de la chérir, de la peindre et de joindre à sa gentillesse un peu de gravité maternelle. C'est bien pourtant toujours la même. Voyez la jouer avec ses enfants (Louvre). Sous son grand chapeau à plume, le joli visage éveillé, les grands yeux rieurs sont presque sérieux de tendresse ; allongées, affinées, les mains ont la souplesse molle, le contact enveloppant des mains de mère. Hélène, cette fois, est drapée dans une robe de toile blanche à plis très larges, et la gorge ronde, chaude, grasse,

La Kermesse (vers 1636).

Musée du Louvre.

ferait bien songer aux charmes potelés de son corps, si l'on pouvait ainsi manquer de respect à cette maman. Ses enfants sont délicieux : l'un avec ses gestes vifs, ses yeux trop ouverts, sa mine de furet, l'autre avec l'expression indécise ou inerte d'un visage mou, aux chairs trop jeunes et sans dessin. A peine frotté d'une couleur fluide, à peine touché par un pinceau alerte à rendre des figures familières, nuancé légèrement d'or fauve, de gris, de bleu, avec deux ou trois taches de noir, ce modeste panneau ne nous offre pas seulement une poétique et délicate image. Par tout ce qu'il contient de douceur affectueuse, dans sa tiédeur d'amour, dans son atmosphère paisible de joie et de bonté, il montre que chez cet artiste fort, au sommet de la gloire, dont la vie n'a été qu'un triomphe presque sans lutte, rien comme la vue d'êtres chéris et heureux ne pénétrait son âme d'un bonheur profond, rien ne faisait rayonner son art d'un beau sourire émouvant et lumineux. Et lorsqu'il se met lui-même en scène, il faut voir avec quel attendrissement il contemple la jeune mère qui surveille les premiers pas de la petite Clara (collect. Alph. de Rothschild). Dans le grand tableau, d'une harmonie noire et verte, d'une couleur intense, et de métier pourtant léger, toute la lumière, toute la fraîcheur et toute la joie viennent du visage d'Hélène et de son enfant ; lui, il se tient à l'écart, sur son bonheur la vieillesse a jeté son ombre de tristesse. Auprès de cette jeunesse en fleur, ses traits, un peu

flétris et voilés de mélancolie, nous font connaître et partager la gravité de ses méditations ; ils nous rappellent que sa part d'existence se fait brève, et que la félicité, même continue, ne protège pas contre la souffrance ni la fatigue de vivre.

II

Il n'y a rien dans la vie de Rubens qui rappelle les désordres ou la domesticité dorée de plusieurs grands Italiens de la Renaissance. Son existence est celle d'un bourgeois indépendant, très riche, ennobli par son travail, et il n'entend pas que la gloire entrave son activité. L'unique divertissement dont il a aujourd'hui besoin, c'est, pendant la belle saison, le repos dans une villégiature. C'est là une tradition flamande notée par Guichardin : « Ces hommes ne sont guères ambicieux, au moins communément : de manière que quelques-uns d'entre eux ayant faict son proufit et gagné honnestement et pour sa suffisance, soit en l'administration du public ou au trafic de marchandises, ou autrement, il quitte ce travail et loüablement se retire pour vivre en repos, employant la pluspart de ses moyens et facultez à faire bastir, à quoy ils sont tous fort adonnez, vivans des fruits de leurs terres ou de leurs rentes et revenuz »[1]. Déjà, en 1627, avant ses ambassades, Rubens avait acquis une petite propriété sur le ter-

1. Guichardin, trad. Belleforest, p. 36.

ritoire d'Eckeren. C'est au lendemain de la mort d'Isabelle, alors qu'il fuit la solitude et la tristesse de sa maison d'Anvers. Mais bientôt il quitte sa patrie pour plusieurs années et, lorsqu'il y revient, grandi par la gloire et rajeuni par un nouvel amour, cette villégiature lui paraît un cadre insuffisant à son bonheur.

Le 12 mai 1635, pour 93.000 florins (600.000 francs de nos jours), il achète un peu au sud de Malines, sur le territoire d'Ellewyt, à une demi-journée d'Anvers, la seigneurie de Steen. C'est un château de style Renaissance, construit au milieu du XVIe siècle. Il est de briques rouges, avec les portes et les fenêtres encadrées de pierres blanches. Autrefois château-fort, il fut entouré de fossés, défendu par une herse et un pont-levis; il a conservé son colombier féodal, une tour carrée, crénelée. Autour, une propriété assez vaste, avec des terres cultivées, fermes, bois, étangs. Rubens fait subir des transformations importantes à sa nouvelle demeure. Sans doute il aménage un atelier, car sa correspondance prouve que, pendant les mois passés à Steen, il ne cesse pas de travailler; et même cette nature paisible, à laquelle il ne demande que la joie du repos, émeut bientôt son âme de peintre. Sans doute jamais sa vue n'a été bornée aux murs de son atelier, puisque c'est dans l'activité et les fêtes de la ville ou des cours qu'il a trouvé ce qui fait vivre ses héros et ses dieux. Maintenant, il trouve un charme qu'il n'avait pas eu le temps de

connaître dans la fuite infinie de la plaine sous un ciel humide, dans le feuillé d'un arbre frissonnant sous la brise, dans l'ombre d'un buisson sur un chemin creux et, naturellement, sans effort, peut-être aux heures où il se distrait de ses grandes compositions, Rubens devient paysagiste.

Ce n'est point la première fois qu'il peint ainsi la nature, et, dans ses chasses notamment, il a nécessairement dû placer ses figures dans un cadre campagnard. Mais, quand ses paysages ne sont pas de simples décors assez secondaires, le plus souvent ils sont dus à la main d'élèves ou d'amis, comme ce frais Éden du musée de La Haye, exécuté par Breughel, dans lequel Rubens, de sa touche la plus délicate, a représenté *Adam et Ève*. D'ailleurs, il faut bien avouer que le métier de Rubens, constitué en vue de grandes peintures décoratives, convient moins au paysage. La couleur liquide, la touche large et coulante, risque de s'embarrasser, énervée et molle, quand il faut rendre le détail rocailleux, crevassé, herbu d'un sol, les angles nets d'une maison, l'alignement d'une palissade, le feuillage agité d'un bouquet d'arbres. Il peint la verdure veloutée d'une prairie, les gris changeants des nuées avec la même largeur, la même vigueur grasse qu'il met dans les plis de ses draperies et de ses chairs. Il ne voit ni ne rend la nature à la façon des paysagistes hollandais qui fortement accentuent le contraste entre l'air creux, lumineux, immatériel et la solidité du sol; en

La Montee au Calvaire (terminé en 1637)

Musée de Bruxelles.

réservant pour l'atmosphère une facture lisse et fondue, pour les formes solides et opaques les touches rugueuses et visibles. Il faut, pour ce résultat, une technique méticuleuse, très réfléchie et, malgré quelques principes nets, la méthode de Rubens laisse un rôle de plus en plus grand à la spontanéité de l'inspiration, au caprice de la fantaisie. Aussi, malgré la différence de lumière et de climat, les paysages du Flamand rappellent-ils bien moins la précision grenue et serrée d'Hobbema ou de Potter, que la largeur et la solidité grasse, moins aérée que colorée, du Titien et de Giorgione.

Mais aussi ces paysages, exécutés sans prétention, sont-ils d'une grande sincérité. Rubens reproduit la campagne telle qu'elle se déroule autour de son château de Steen, telle que Guichardin la décrivait vue du haut du clocher d'Anvers : « l'amène et plaizante campagne ez entours, pleine de villages, hameaux et fermes et beaux jardins ». Ce n'est pas, en effet, la grande nature triste et sauvage, majestueuse et conventionnelle, telle que les Flamands contemporains, au retour d'Italie, la composaient avec une végétation un peu massive et des horizons de montagnes bleues. C'est la terre que l'homme a rendue fertile et qui le rend heureux, qui n'est pas une solitude, mais un lieu ami ; partout on sent le village proche et la grande ville près du village ; partout des traces de l'activité intelligente, un clocher, un moulin qui pointe sur le ciel, un petit pont,

arche de pierre ou simple planche, fréquent dans les paysages de Rubens, caractéristique de cette plaine humide et populeuse, où se croisent les canaux et les chemins. Aussi le peintre ne voit-il jamais cette campagne sans les hommes et les bêtes qui la cultivent et vivent sur elle. Aux heures du jour, aux époques de l'année, correspond une façon particulière de travailler ou de jouer. Dans l'air brumeux du matin, il devine un oiseleur à l'affût, des bûcherons à la besogne (Louvre); l'après-midi d'été, c'est l'activité aux champs, la traite des vaches (Munich); après l'orage, sous l'atmosphère égayée par l'arc-en-ciel, le travail recommence et aussi les rustiques églogues (Munich, Louvre); lorsque le soleil se couche, c'est le retour, vers le village, des voituriers et des paysans (palais Pitti, National Gallery); à moins qu'un rouge crépuscule, derrière la silhouette féodale de Steen, n'évoque en son imagination quelque tournoi acharné entre chevaliers du moyen âge (Louvre).

Mais, sur cette terre, il n'y a pas seulement l'humble existence des paysans et de leur bétail, il y a surtout les splendides apparences, l'action si variée et si riche qui se joue entre le ciel lumineux et la végétation verdoyante et vivace. Rubens n'a guère vu que les aspects de l'été et de l'automne; rarement il représente la désolation d'un paysage d'hiver ou la violence d'une tempête. S'il le fait, c'est d'imagination. Dans une de ses peintures, il y a bien une chute de neige, mais au loin. Toute l'importance est pour

un groupe d'hommes qui se chauffent au premier plan, sous un hangar (Galerie royale de Windsor). Il a encore peint quelquefois des nuées tumultueuses, un torrent, des arbres déracinés, noyés ; mais ce sont là orages de fantaisie, composés à plaisir pour illustrer une scène de l'*Énéide* ou l'épisode de *Philémon et Baucis*, où il s'agit de punir violemment la méchanceté des hommes (Vienne).

Les beaux paysages, sincères et vrais, racontent l'été. Lorsque d'Anvers Rubens arrive dans son château de Steen, la mauvaise saison est close. Chaque matin annonce une journée chaude et heureuse. A l'aube, les fins clochers sortent à peine des brumes indécises. Tout à l'heure, le ciel sera bleu. La brise du matin déchire le brouillard argenté, et, sous l'envolée des flocons de laine qu'elle disperse, un ruisseau, un petit pont, un canot, le sol humide se réveillent, encore enveloppés sous la vapeur ouateuse dans laquelle ils ont dormi. Sur l'horizon, le soleil monte, éblouissant, qui va boire cette blanche humidité. Déjà la vie a commencé. Les hommes et les bêtes s'occupent aux besognes paisibles et quotidiennes. Sous la lumière égale, la plaine étend ses ondulations, tachetées d'arbres, coupées de buissons, de ruisseaux, très loin, vers Malines, jusqu'à la ligne bleue de l'horizon où se profile la tour massive de Saint-Rombaut. Dans les prairies les meules s'élèvent ; les ruminants s'endorment ; les rayons éblouissants traversent les masses des grands arbres,

fouillent le dessin persillé du feuillage, éclairent les vieux saules aux moignons vermoulus, hérissés de jeunes pousses, viennent illuminer sur la mare les battements d'ailes de quelques canards, la croupe accidentée d'une vache immobile qui se mire, les pieds dans l'eau. Mais cette plaine verte et bleue va peu à peu jaunir. Chaque jour le feuillage s'allume davantage, d'une splendeur dorée et rouge, et c'est, dans les grands bois, la féerie éclatante de l'automne, qui jette ses lueurs orangées, vermillon, mêlées au vert tendre des dernières feuilles, couvre le sol des débris de sa végétation roussie. Maintenant, le soleil est déjà bien bas quand, le soir, on revient du champ au hameau, et, tandis que les femmes rentrent, un fagot sur la tête, et que les chars longent lentement les ornières du chemin, devant nous, sur l'horizon, au-dessous d'un ciel devenu vert, sous ce nuage sombre et violet, aux déchirures enflammées, le soleil un instant voilé vient d'apparaître, un soleil rouge, dont les rayons de feu accrochent des étincelles aux rehauts du terrain, laissent une poussière d'or aux crêtes des arbres, des toitures, et viennent mourir devant nous, éteints, noyés peu à peu dans l'ombre qui avance. S'il ne se hâte, ce charretier, dans un moment, n'aura pour l'éclairer que la froide lumière de la lune qui monte derrière nous. — Lorsque Rubens quitte son château pour retrouver sa maison d'Anvers, il n'y a pas une heure du jour, pas un effet naturel dont il n'ait goûté le charme émouvant et

tranquille et qu'il n'ait rendu à sa manière, rapide, large et sans subtilité.

N'est-ce pas cette communion avec la vie naturelle sur cette terre forte qui, en un jour de gaîté, lui inspirait une de ses plus heureuses peintures, *la Kermesse* du Louvre ? N'est-ce pas la même race qui étale dans ce peuple son avidité de sensations brutales, la même qui fait jouer dans l'âme du peintre le caprice des fantaisies légères, et conduit la main raffinée et fougueuse sous laquelle voltigent sur le panneau tous ces lourdauds en ribote? Qu'importe si Rubens a vu ou non la scène qu'il représente ; qu'importent les témoignages d'après lesquels il n'y a pas, autour d'Anvers, une fête « sans que tout le monde aille manger et boire et sans qu'à la fin tous soient ivres, car, sans cela, il n'y a pas de fête ici, et que les gens y vivent comme des bêtes[1] ». Non, cette peinture n'est pas une copie exacte, un souvenir fidèle. Je ne trouve pas ici la sagesse d'un document, mais les folies, les audaces d'un rêve de peintre-poète. Où aurait-il pris ce lyrisme ailé, cette joie souveraine qui ennoblit les ripailles, les lourdes digestions, l'abrutissement de l'ivresse, les braillements des mal endormis, les disputes, les paris stupides, les attendrissements d'hommes saouls ? A quel frénétique et joyeux sabbat aurait-il emprunté ce rythme enragé qui soulève toute cette masse en un même élan, fait tournoyer les groupes, en un unique remous où chacun entraîne

1. Du cardinal Infant à Philippe IV. 29 août 1639.

comme il est entraîné, et où aurait-il vu des croquants épais, difformes, des femelles aux joues ballantes, aux ventres rebondis, virevolter ainsi, comiquement, avec la légèreté d'elfes balourds ? D'où vient cette poésie qui transforme ces cheveux paille en bel or clair, ces tabliers et jupons de maritornes, ces gros bourgerons rouges en apparences légères, en flammes folles, jolies taches lilas tendre, blanc satiné, rose et bleu pâle ? Comment, dans cette cohue sautillante, a-t-il pu voir un jeu chatoyant de teintes rares qui s'amoncellent, se croisent, se heurtent, s'étirent, s'égrènent comme les perles d'un collier ? N'est-ce pas que le prodige de cet art est de s'exalter d'une envolée d'autant plus haute qu'il appuie plus fortement sur le sol, et de paraître pur idéal alors qu'il ne renie rien de la matière dont il est fait ? La sève lourde qui fertilise cette terre humide nourrit cette grasse végétation, alimente ces corps de Flamands, robustes au travail, durs à la fatigue, détendus parfois de l'effort quotidien dans un débordement de grosse sensualité, est bien la même qui fait bouillonner en Rubens, devenu campagnard, cette vitalité originelle que son génie spiritualise et dont il multiplie les énergies.

III

Quoique moins nombreux qu'autrefois, les tableaux religieux figurent pourtant encore dans cette dernière partie de la vie de Rubens. Il n'ont rien perdu de

leur ampleur décorative, mais la conception a plus de fougue, l'exécution plus de verve que jamais. Le sujet n'est plus maintenant une grande scène pompeuse et bien équilibrée, un miracle majestueux et théâtral ; c'est un martyre dans sa crudité atroce et sanglante : *Martyre de saint Liévin*, pour les Jésuites de Gand ; *la Montée au Calvaire*, pour l'abbaye d'Afflighem ; pour un amateur d'Anvers, le chanoine Antoine de Tassis, un *Massacre des Innocents ;* pour l'hospice des Flamands, à Madrid, *le Martyre de saint André ;* pour la ville de Cologne, une *Crucifixion de saint Pierre ; le Martyre de saint Thomas*, aujourd'hui à Prague. Rubens a vécu en des temps de brutalité, où les supplices n'étaient pas des fictions de poètes ou de peintres ; il a pu voir des corps mutilés et des têtes de tortionnaires ; il a pu voir le sang couler sur les chairs mortes et mettre sa lumière enflammée sur la peau bleuie. Il semble qu'en ces scènes religieuses son génie s'abandonne à l'horrible et veuille donner sa suprême expression dans un déchaînement d'atrocités et de tueries. Mais, en même temps, sa technique garde toute son allégresse ; sa joie est chaque jour plus jaillissante et plus lumineuse.

Déjà, dans les tableaux antérieurs, il n'y avait pas une page de Rubens, dont la tristesse ne fût corrigée par un éclair de bonheur céleste ; pas une scène qui désolât complètement, qui ne consolât un peu. A la mélancolie de *la Descente de Croix*, une belle Madeleine mêlait de la douceur et de la tendresse.

Maintenant, toujours, au-dessus des brutalités et des meurtres, dans une gloire triomphale, des anges viennent donner la récompense et la résurrection. Mais surtout cette joie que l'âme du peintre apporte avec elle et qui est comme le rayonnement de son génie, pénètre et domine chaque jour davantage le jeu de sa couleur et de sa brosse et présente cette étrange anomalie d'exprimer des cruautés telles qu'elles révolteraient notre sensibilité ou notre goût, si elles n'étaient parées par le faste du vocabulaire et par une langue chaque jour plus chantante et plus claire. Rubens semble consentir à l'horreur tragique et s'enfoncer sans crainte dans la trivialité, parce qu'il peut quand même s'enlever d'un coup d'aile.

Fromentin a bien noté ce caractère des chefs-d'œuvre du musée de Bruxelles (*Martyre de saint Liévin* et *Montée au Calvaire*). Quand on s'approche du *Martyre de saint Liévin*, on croit à quelque belle fête chatoyante et capricieuse. Il faut analyser les actions pour s'apercevoir qu'il y a là une horrible scène de boucherie. Lignes et couleurs tiennent peu à la réalité lamentable qu'elles représentent, mais sont étroitement associées aux splendides visions du peintre. Des bourreaux acharnés contre le saint évêque, armés d'un fer rouge, de pinces, tenaillent, brûlent, déchirent de la chair, et leurs gestes sont d'une atroce brutalité. Mais voici que la vengeance vient les foudroyer; des angelots gracieux apportent la couronne et la palme des bienheureux. Des

Cliché Hanfstaengl.

TRIPTYQUE DE SAINT ILDEFONSE (1630-1632).

Musée Impérial, Vienne.

archanges, au milieu de nuées grondantes, se ruent, les mains chargées de foudres. Un soldat fuit, les bras en l'air, terrifié. Des cavaliers sont renversés. Un grand cheval blanc se dresse effaré, hennissant, sur le ciel orageux. L'agitation est violente. Tous les acteurs de ce drame bref sont lancés en un geste expressif de souffrance, de cruauté ou d'épouvante.

Placée à côté du *Saint Liévin*, *la Montée au Calvaire*, composée à la même époque, a des mérites analogues. L'immense toile a l'emportement, le lâché, le manque de tenue d'une esquisse. Elle en a les teintes indiquées encore plus que mises en valeur, les couleurs froides et sans dessous, l'audace effrénée de la brosse qui court droit à l'effet, sûre du résultat : peinture légère et de premier jet. C'est une escalade haletante du Golgotha. Du peuple et des soldats font escorte au martyr ; des femmes crient, tendent leurs enfants nus ; les chevaux piaffent. Vous entendez cliqueter le métal et les oriflammes claquer au vent. En bas, les deux larrons, pauvres hères, grimpent, le dos piteux sous la brutalité des légionnaires. Simon le Cyrénéen pousse la croix d'un geste emphatique, qu'on n'oublie pas. Des cavaliers sont superbes de fierté, cambrés, fulgurants, sous l'acier des cuirasses et des casques. De hautes lances, les aigles romaines, une bannière rose, se balancent sur le ciel, un ciel tragique où de sombres nuées laissent passer des lueurs rouges. Une lumière d'orage fait éclater ici et là des lividités ; la croupe blanche et

lustrée d'un cheval va disparaître derrière le roc. Un même souffle d'épopée emporte cette cohue dans sa marche au supplice. Qui, dans cette cavalcade et ce tumulte, découvrirait le Dieu tombé exténué sous la croix, si le tendre et paisible visage d'Hélène Fourment ne s'inclinait vers sa souffrance, Hélène, plus belle que jamais, lumineuse et blonde, et toute sérieuse dans le satin noir de sa robe? La douleur de la Vierge est, elle aussi, bien effacée. Ne sentez-vous pas ici la majestueuse mélancolie d'un retour de victoire, un soir de bataille? Comme en ces symphonies funèbres, où les cris tragiques de l'airain, sonnant à la mort, éveillent en nous je ne sais quelle vaillance grave et exaltée, l'instrument de Rubens impose à cette sinistre chevauchée son héroïsme triomphal.

Même traduction joyeuse d'une scène atroce dans *le Martyre de sainte Ursule,* la merveilleuse esquisse du musée de Bruxelles. C'est du meilleur Rubens. Des brutes massacrent sauvagement des jeunes filles. La peinture est toute de gris satiné, de chairs jeunes et mortes, de fraîcheurs nacrées, de robes jaunes et bleues. Autour, de gros membres rouges, les sombres reflets de l'acier, les gestes violents des soudards qui fauchent de belles fleurs. Comme toujours, du haut du ciel, un ange se précipite, portant la félicité promise. La lumière fait de ce carnage une fête délicate, pleine de caresses soyeuses, et de même pour *l'Enlèvement des Sabines* (Londres), *le Massacre des Inno-*

cents (Munich), *les Horreurs de la Guerre* (palais Pitti), où de belles Anversoises, somptueusement vêtues ou dévêtues, s'épouvantent, se lamentent, luttent contre les soldats qui les ravissent ou qui égorgent leurs enfants. L'art de Rubens a besoin de rendre une grande agitation et de faire chatoyer des couleurs claires. Gestes de joie ou de douleur, scènes de carnage ou de réjouissances, qu'importe, pourvu que sa luxueuse palette trouve l'occasion de développer ses variations brillantes et diaprées sur le satin, le velours, le métal et la chair.

Mais il ne se dépense pas tout entier dans ce déchaînement de violences et de splendeurs. Il est des scènes plus paisibles et plus simples qui s'accordent davantage aux notes attendries et graves de son génie. Ce sont les « Saintes Conversations » ; motif cher aux Primitifs qui, par le choix de saints et saintes, exprimaient naïvement les préférences de leur piété ; cher aux Vénitiens, qui se contentaient souvent de grouper des visages pourvu qu'ils fussent beaux, des parures pourvu qu'elles fussent riches ; cher à Corrège, le peintre des gestes et des regards caressants ; cher à Rubens enfin, qui semble se reposer et comme se détendre du fracas des batailles et des supplices dans la fraîcheur de ces religieuses idylles. Avec quelques figures, le plus souvent féminines, affectueusement groupées, sans autre pensée, sans autre action que leur muette tendresse, avec quelques corps d'enfants, Rubens compose les plus

émouvantes de ses dernières œuvres. Qu'y a-t-il en effet d'autre, dans le *Triptyque de saint Ildefonse*, du musée de Vienne? Au retour de ses ambassades, l'Infante Isabelle avait demandé à son peintre un grand triptyque, destiné au maître-autel de la confrérie de Saint-Ildefonse dans l'église de Saint-Jacques de Caudeberg, paroisse de la cour. Rubens devait consacrer le souvenir de l'archiduc Albert, fondateur de la confrérie. Sur chacun des deux volets, — comme dans une toile de la jeunesse du peintre, le duc et la duchesse de Mantoue, les premiers protecteurs de Rubens, — Albert et Isabelle, assistés de leurs patrons respectifs, sont agenouillés dans un cadre fastueux d'architecture et de draperies. La noblesse des poses et la beauté du coloris, les sombres flammes du velours rouge, l'hermine tendre et éclatante, le rayonnement de l'or sur le blanc du satin, tout contribue à hausser cette scène toute simple à la majesté d'une cérémonie royale. Et, en effet, n'est-ce pas une reine au milieu de sa cour que cette Vierge vénitienne qui, assise sur son trône à coquille, décerne une chasuble au saint cardinal de Tolède? La beauté de cette peinture, où est-elle, sinon dans ces ravissantes jeunes filles, attentives et souriantes, sinon dans le vol gracieux des Amours qui font jouer dans la lumière l'éclat rose de leurs chairs potelées, donnent à cette scène sa signification radieuse comme les trilles d'un joyeux orchestre?

Et, non plus, il n'y a rien d'autre dans *le Couron-*

nement de sainte Catherine (galerie du duc de Rutland), qu'un cercle de jolis et tendres visages, sous une envolée d'Amours. Comme dans le *Saint Ildefonse,* comme dans le *Thomyris et Cyrus* du Louvre, l'intention du peintre semble surtout de montrer de la beauté féminine. Son idéal a beaucoup changé depuis le temps où, à son retour d'Italie, il peignait de robustes géantes, aux attitudes et aux sentiments violents, comme celles qui accroissent de leurs hurlements l'horreur de *l'Élévation de Croix.* Cette robustesse empruntée à Michel-Ange et Jules Romain s'est féminisée ; les géantes sont devenues des nymphes rieuses, fraîches, aux yeux brillants, aux formes pleines, aux gestes vifs. Et quand Hélène apparut, ce fut une transformation nouvelle. Les créatures nées du pinceau de Rubens sont ravissantes de gentillesse blonde et de candeur. Comme la petite Anversoise, toutes elles ont la peau blanche et l'âme ingénue ; toutes elles ont un charme fait de grâce presque enfantine et aussi déjà de féminité élégante.

C'est la raison pour laquelle on a voulu reconnaître Hélène Fourment dans le tableau qui décore le tombeau de Rubens à Anvers (*la Vierge entourée de saints,* église Saint-Jacques). Des biographes romanesques ont même pensé que le peintre, à la fin de sa vie, avait rassemblé ici ses deux femmes, son père, son dernier-né, lui-même, pour offrir à l'admiration du pèlerin arrêté sur sa tombe un résumé de ses tendresses et de son génie. L'idée est belle et méritait

d'être vraie. Mais pour reconnaître le père de Rubens nous n'avons aucun document, et surtout, comment dans ce témoignage de sa reconnaissance aurait-il oublié sa mère, la vénérable et courageuse Maria Pypelinckx, dont la mort l'avait si douloureusement attristé à son retour dans sa patrie, au moment où il venait jouir de la gloire qu'il lui devait? Je ne reconnais pas non plus dans cette belle Vierge, au type un peu vénitien, la physionomie aimable et bourgeoise d'Isabelle Brant, ni dans ces grasses blondinettes la petite figure exténuée, et comme rongée par de larges yeux placides, de cette Suzanne Fourment qu'il aima, dit-on, et qu'il peignit souvent (*Chapeau de poil* de la National Gallery, Louvre). Pour l'enfant, il est certainement le fils d'Hélène; mais ce fut une coutume constante chez Rubens de peindre ses propres enfants. Le visage du saint Georges rappelle aussi celui de Rubens, un Rubens « vieilli, amaigri, grisonnant, échevelé, un peu ravagé, mais superbe de feu intérieur » (Fromentin), bien que sa tête « échevelée » ne soit pas tout à fait celle un peu dégarnie alors du peintre sexagénaire. Quant à Hélène, est-elle ici, n'y est-elle pas? Qu'importe, si ce sont bien les souvenirs de sa beauté qui ont guidé le dessin de ces molles figures, si l'atmosphère d'amour qui l'entourait est bien celle qui se respire dans ce cadre.

Notons d'ailleurs que, de toutes ses peintures religieuses, celle-ci est peut-être la seule qu'il n'ait

pas exécutée sur commande. S'il a choisi ce sujet, c'est donc bien qu'il contenait ce que Rubens tenait le plus à dire. Quand le tableau fut terminé, le peintre lui-même le désigna pour décorer sa tombe, montrant ainsi qu'il lui attribuait une signification et une valeur particulières. Et, assurément, cette signification n'est pas douteuse. L'œuvre affirme que, chez cet homme au seuil de la vieillesse, les visions, les sentiments, toute l'âme intime est comme éclairée d'une lumière radieuse, réchauffée, rajeunie par un rêve continu d'amour et de beauté. Qui, plus que cet évocateur de la brutalité et de la force, s'est attendri devant la fraîcheur d'une vierge? La Madeleine, — qui n'est pas sans rappeler la charmante apparition d'Hélène dans sa « petite pelisse », — d'un geste souple des mains, retient une robe de satin noir, montre une épaule ronde, blanche, qui est un rare morceau de peinture, et, de toutes les figures de la pécheresse, de toutes ces innombrables Madeleines, créatures de Rubens, laquelle est la plus tendre, la plus émouvante, sinon cette fille dernière de son génie, cette amoureuse et sereine figure aux ardeurs inapaisées, au repentir improbable, qui dresse son profil indolent et laisse rouler sa lourde chevelure sur la mollesse voluptueuse de sa nuque? Et non plus, jamais Rubens n'a créé de Marie d'une maternité plus exquise et plus chaste que cette Vierge penchée sur son Enfant; il n'a jamais rien peint de plus aimant, de plus doux, de plus tiède

que ce regard sous les longues paupières baissées, que cette blonde pénombre d'un visage incliné sur une gorge. Et ce petit Jésus, avec ses gestes vifs, ses yeux brillants, n'est-il pas l'œuvre d'un père habitué à guetter l'éveil du sourire sur la bouche de son enfant? De petits chérubins, fête joyeuse et céleste, de langoureuses figures de jeunes filles, adorables têtes aux inflexions câlines, toutes blanches de pureté, toutes palpitantes d'amour, achèvent de nouer cette couronne de tendresse et de bonté, tandis que deux grands personnages, saint Jérôme et saint Georges, encadrent la scène de leurs attitudes farouches et superbes.

La peinture est sans prix, large, abondante, emportée comme si elle exprimait la fureur; attentive pourtant, soignée, riche d'effets, de détails. La pâte est plus généreuse que jamais, de tissu solide, de grain serré, et la brosse qui fit courir sur toutes ces figures son affectueuse caresse est conduite avec une fermeté décisive, une audace tranquille, une violence aussi sûre que le calme. Le coloris est exact, rare aussi, malgré son exactitude; chairs et draperies, comme dépouillées de leur matérialité, se jouent dans la féerie des apparences. Sur les bords, les teintes larges et fortes, les éclairs sombres d'une armure, la pâleur chaude d'un torse ployé, quelques solidités pour encadrer cette scène chatoyante et la fixer. Au centre, les chairs nacrées, l'ambre et l'opale, les roses et les gris, une lumière brisée, rompue, éparse, teintée de

Cliché Braun, Clément et Cie.

Diane et Callisto (1638-1640).

Musée du Prado, Madrid.

reflets, amortie et mate sur les chairs, réveillée sur les luisants, un jeu rapide de valeurs, qui atteint vite les limites extrêmes du noir et du blanc, mais des nuances contenues, qui concentrent toutes les richesses du coloris le plus fastueux qui fut jamais; autour de ces figures d'amour, une atmosphère légère, douce comme la tendresse qui les unit, une fête exquise où l'on voit passer, se fondre et se distinguer toutes les délicatesses argentines d'une lumière matinale, et aussi les splendeurs pourprées, l'or ardent et chaud du jour à son déclin.

Je ne connais pas de peinture animée d'une émotion plus familière, plus affectueuse, plus humaine. A Venise, un art de patricien, altier et qui ne s'abandonne guère; à Florence, une culture trop artiste, trop égoïste peut-être pour se laisser prendre beaucoup par l'émotion. Au fond de cette église Saint-Jacques, dans la petite chapelle retirée et recueillie, dans l'ombre où rayonne doucement la radieuse apparition, dans le silence où ces créatures semblent chuchoter leur tendresse, c'est Rubens qui s'ouvre à nous en toute candeur. Et sur la dalle, où une inscription latine décerne au peintre le titre d'Apelles de tous les temps, on se prend à songer aux chefs-d'œuvre des églises voisines, à cette *Élévation,* à cette *Descente de Croix,* dont le tumulte, la gravité, la grandiloquence nous avaient annoncé du premier coup un maître, à ces œuvres de jeunesse si conscientes, si sûres qu'on se demandait si un tel début

laissait quelque chose à l'avenir. Pourtant, jusqu'à la fin, l'œuvre s'est développée sans chute ni redite ; la journée s'est écoulée, éclatante et triomphale. Seulement, au soir de sa vie, une émotion nouvelle a transformé la vie du peintre, rajeuni son art, amolli son énergie en élans d'amour. Avec deux ou trois jeunes têtes blondes et pâmées, avec une ou deux nudités raffinées, savoureuses, des envolées imprécises d'anges roses, il a réalisé un rêve du cœur, fait vivre je ne sais quoi d'émouvant, de troublant, comme une fleur rare dont le parfum est plus pénétrant parce que la sève y monte de profondeurs plus intimes et plus secrètes.

IV

Cependant, sa gloire avait mis Rubens trop en vue pour qu'il pût se tenir complètement en dehors de la vie publique, dans l'intimité et la paix de la famille. C'était en Flandre une antique coutume, lorsque la province recevait ses empereurs ou ses archiducs, Charles-Quint ou le prince Albert, de leur offrir, comme en hommage de bienvenue, le spectacle de sa richesse et de son art, tout ce qui faisait la gloire de ses villes. Fort déchue de son ancienne prospérité, Anvers était cependant plus que jamais, sous le règne de Rubens, la cité sainte des sculpteurs et des peintres, et lorsque, après la mort d'Isabelle, le roi d'Espagne Philippe IV envoya son frère, l'ar-

chiduc Ferdinand, pour gouverner les Pays-Bas, celui-ci était à peine arrivé à Bruxelles, que les magistrats d'Anvers le prièrent de visiter leur ville. L'accueil qu'il reçut dépassait en splendeur tout ce que les Anversois avaient fait jusqu'alors.

Pendant des mois on avait travaillé à construire des arcs de triomphe, décorés de peintures et de statues, sur la rue que devait suivre le nouvel archiduc. Tous les peintres, tous les sculpteurs d'Anvers, tous amis ou élèves de Rubens, Cornelis de Vos, Jordaens, Cornelis Schut, van Thulden, Wildens, David Ryckaert, Érasme Quellin, etc., avaient collaboré. Rubens avait donné les plans des constructions, — architectures de peintre d'une richesse un peu lourde, — les dessins des statues, les esquisses des peintures. Avec une inlassable facilité, il avait prodigué les motifs variés que développaient ensuite ses élèves : batailles, triomphes, figures allégoriques, portraits ; son imagination enfantait des foules vivantes d'hommes et de dieux, et tous ces êtres disciplinaient naturellement leur violence, encadraient leurs attitudes dans les lignes des frontons et des façades. L'archiduc Ferdinand admira. Mais quand il voulut féliciter l'auteur de toutes ces merveilles, on lui dit que Rubens était malade et le prince dut visiter le peintre chez lui.

Les forces de Rubens commencent, en effet, à s'épuiser et les défaillances du corps, des attaques de goutte, imposent maintenant des limites à son

activité. Déjà, pendant les préparatifs de cette fête, « dont le magistrat avait mis toute la charge sur ses épaules[1] », il n'a pu surveiller les nombreux chantiers qu'en se faisant transporter dans une chaise. Les attaques deviennent de plus en plus fréquentes, et les lettres de l'archiduc au roi d'Espagne, qui réclame impatiemment des tableaux, nous montrent le peintre à chaque instant arrêté, inactif, malade. 30 juin 1638 : « Rubens peindra tous les tableaux de sa main, afin de gagner du temps..., mais il est en ce moment très éprouvé par la goutte ». La maladie se fait plus grave et plus douloureuse. 10 janvier 1640 : « Une nouvelle attaque de goutte a empêché Rubens de travailler ». 5 avril : « Rubens est perclus des deux mains depuis plus d'un mois, avec peu d'espoir de reprendre les pinceaux. Il essaie de se soigner et il est possible qu'avec la chaleur son état s'améliore ». Il ne s'améliorera pas. Cette fois, Rubens ne satisfera pas à ses engagements. Les tableaux attendus par le roi d'Espagne sont promis pour Pâques, puis pour la Saint-Jean. Ils ne seront pas achevés.

Rubens n'a pas d'illusion. Il se sent promis à une mort prochaine : « la mort va bientôt me fermer les yeux pour jamais[2] ». Son ami Gerbier a beau lui écrire, le 13 mai, « qu'avec le beau temps qui approche il ira de mieux en mieux », cette année Rubens ne jouira pas de l'été et ne verra pas sa campagne de

1. A Peiresc, 18 décembre 1634.
2. Au sculpteur Duquesnoy. 17 avril.

Steen. Mais, miné par la souffrance, l'organisme a gardé la vaillance des jours robustes. Par une peinture de Vienne et un très beau dessin du Louvre, on peut juger de ce qu'était Rubens vieilli, comment il se voyait. Il ne jette pas sur le miroir un regard fixe, scrutateur, de malade inquiet, avec le pli de l'attention entre les sourcils ; son œil est toujours direct, franchement ouvert et c'est bien le même que durant quarante ans il promenait sur les choses, pour donner à son rêve la splendeur de leurs apparences. La tête a gardé sa noble gravité, avec ses moustaches en croc et les longues boucles de ses cheveux. L'homme a conservé sa mâle coquetterie ; il a grand air sous son large feutre, dans son manteau cavalièrement drapé. Bien que les lèvres semblent amincies par la douleur et que sur le visage, un instant apaisé, la souffrance ait laissé la trace de ses contractions, malgré sa défaite, on sent, comme dans les vers de Malherbe, gronder l'orgueil :

Je suis vaincu du Temps, je cède à ses outrages.

L'homme qui disparaît ainsi est d'une génération aux énergies indomptées, née avant le siècle de la discipline, la même qui a dégagé un ordre nouveau au milieu de luttes effroyables, qui a fourni la littérature européenne de types d'héroïsme ou d'emphase, donné à Corneille le modèle du « généreux » et du matamore.

Quel orgueil serait d'ailleurs plus justifié que

celui du maître anversois ? S'il juge comment il a tenu son rôle d'homme, il peut, sans vanité, dire que personne autour de lui n'a conquis plus de gloire, de plus solide et de plus belle. S'il fait un retour sur son passé, s'il se rappelle quelques-uns des grands noms qui ont traversé sa vie et, s'il compare avec sa fortune présente, il voit bien que, pour les plus hauts personnages, les rois et leurs ministres, ce sera un titre glorieux que celui de protecteur de Rubens. Le sort ne les a pas ménagés. Il y a longtemps que le duc de Mantoue a disparu et son héritage se dispute à main armée : « Mantoue vient d'être enlevée d'assaut par les Impériaux, qui ont mis à mort la plus grande partie de ses habitants. Il en a ressenti une extrême douleur, car il a, durant bien des années, été au service de la maison de Gonzague[1] ». Le duc de Lerme, chassé par son maître comme un laquais, condamné par la justice, est mort misérable. Son successeur Olivarès se débat au milieu de catastrophes nationales et contre la disgrâce prochaine. Spinola a fini, abreuvé de dégoûts. Les aventures de Buckingham se sont terminées par son assassinat. Marie de Médicis exilée, errante, est venue à Anvers et « son peintre » lui a prêté de l'argent sur ses bijoux. Charles Ier d'Angleterre, à qui son peuple refuse l'impôt, commence une lutte qui le conduira sur l'échafaud. Devant ces grandeurs éphémères, Rubens sait impérissable la souveraineté qu'il a conquise.

1. A Peiresc. 1630.

La paix, qui renaissait lorsqu'il revint d'Italie, qu'il a contribué lui-même à maintenir plus tard, est de nouveau et pour longtemps rompue. La guerre reprend. Peu avant sa mort, le peintre a pu de chez lui entendre gronder le canon, pendant la sanglante tuerie de Calloo. La Flandre, une fois de plus, sera rongée, au nord et au sud. Dans toute l'Europe, la lutte, au moment d'être décisive, devient plus acharnée entre catholiques et protestants, Espagnols et Bataves, Autrichiens et Français. Il n'est pas pour Rubens de spectacle plus attristant. Une de ses dernières peintures, aujourd'hui au palais Pitti, symbolise les horreurs de la guerre : « Cette femme en deuil, vêtue de noir, avec son voile déchiré, dépouillée de tous ses joyaux et de tout ornement, est la malheureuse Europe, qui depuis de si longues années souffre de rapines, d'outrages et de misères dont les dommages défient toute expression[1] ».

Il mourut le 30 mai 1640, à midi, d'un accès de goutte, et les funérailles eurent lieu le 2 juin. Toutes les corporations, les membres du clergé, des ordres religieux, étaient présents. La ville entière venait rendre hommage au plus grand de ses citoyens, à celui qui l'avait consolée de son déclin avec de la gloire. Selon la coutume locale, des repas funéraires réunirent chez lui, à l'hôtel de ville, dans des auberges, ses amis, les échevins, les membres de certaines confréries. Des sommes furent données au

1. De Rubens à Susterman. 12 mars 1638.

clergé et aux pauvres, dans la paroisse de Saint-Jacques à Anvers et dans celle d'Ellewyt.

Puis l'héritage fut partagé entre Hélène, Albert et Nicolas, les deux enfants d'Isabelle. Livres, collections, tableaux se dispersèrent. Une vente eut lieu que conduisaient trois élèves, désignés par Rubens lui-même. Le roi d'Espagne, l'Empereur, l'électeur de Bavière, le roi de Pologne y étaient représentés.

Maintenant, l'école anversoise s'éteindra rapidement. Van Dyck, le plus grand après le maître, va mourir bientôt et ne peint déjà plus. La génération contemporaine de Rubens, celle de ses amis et de ses élèves, ne sera pas remplacée, à mesure qu'elle disparaîtra. Il semble avoir été la seule source de chaleur; autour de lui, il y a eu des reflets; de très grands peintres ont brillé : Jordaëns, Snyders, Fyt, de Vos, Téniers... Mais nul qui pût continuer et propager la vie, une fois l'astre disparu. Et même les élèves vont se disperser, déserter la gilde glorieuse. Ils apporteront à Londres, à Paris, en Italie, dans les cours d'Allemagne, des paroles affaiblies de la doctrine nouvelle. Par l'intermédiaire de Van Dyck, c'est Rubens qui apprend la peinture aux Anglais et prépare la venue de Reynolds et de Gainsborough. En France, l'influence anversoise est d'abord contrariée par l'ascendant de Poussin et de Lebrun et leur art psychologique ; mais elle leur survit et forme de très grands portraitistes, comme Largillière et

La Vierge entourée de saints (entre 1638 et 1640).

Église Saint-Jacques, Anvers.

Rigaud. C'est devant la galerie de Médicis que nos gracieux décorateurs du XVIIIe siècle iront étudier leur métier. Et quand les armées de la République et de Napoléon assembleront pour un temps au musée du Louvre les chefs-d'œuvre de la peinture flamande, tout ce luxe de couleur et de vie, à côté de l'art morne et académique de l'école, donnera la fièvre à plus d'un élève de l'atelier Guérin. Delacroix consulte Rubens d'une façon continue et rêve de le recommencer.

Cette œuvre immense, brillante d'une jeunesse éternelle, répandue dans presque tous les musées d'Europe, perpétue la grande leçon du maître disparu. Aux uns, à ceux qui conçoivent la peinture comme un langage abstrait, sacrifient le plaisir des sens à celui de l'intelligence, traduisent leurs idées en un art dépouillé de son enveloppe matérielle, à ceux qui, suivant la rhétorique classique, cherchent l'éloquence dans l'emploi des termes généraux, *l'Adoration des Mages* d'Anvers montre quelles nobles exaltations un régal des yeux peut donner à l'âme ; aux autres, à ceux qui s'arrêtent éblouis devant les beautés imprévues, désordonnées, frustes, de la nature, bornent leur art à une copie exacte, intransigeante, *la Montée au Calvaire* de Bruxelles, *la Vierge aux saints* d'Anvers, apprennent que l'on peut suggérer des sentiments, sans rien mépriser de la matière, imaginer des spectacles émouvants sans cesser d'être vrai ; aux idéalistes, Rubens rappelle

que l'œil doit être délicat et la main adroite ; aux bons exécutants, que l'émotion seule vivifie le métier le plus habile. Il fait voir comment on peut concilier la contemplation attentive, scrupuleuse, d'un Flamand primitif avec les belles architectures, les lignes bien équilibrées des grandes décorations italiennes, comment on peut toucher à la fois aux deux pôles de l'art, idéal et réalité, pénétrer la matière de brutalité ou de tendresse et faire entrer un cri de pure passion dans une phrase musicale sans en briser l'harmonie.

TABLE CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
1577	28 juin. Naissance de Rubens à Siegen.	
1578	Séjour à Cologne.	
1587	Mort du père de Rubens à Cologne. Retour à Anvers.	
	Rubens page de la comtesse de Lalaing.	
1590	Rubens entre chez Tobie Verhaecht, le paysagiste.	
1592	Il entre chez van Noort, pour 4 ans.	
1596	Il devient l'élève d'Otto Vænius.	
1598	Il est admis comme franc-maître à la gilde de Saint-Luc.	
1600	Départ pour l'Italie. Arrivée à Venise.	
	Il s'engage au service du duc de Mantoue.	Dessins (Paris).

1601	Il visite Rome.	
1602	. . . . .	Trois tableaux pour l'église Sainte-Croix-de-Jérusalem.
1603	Voyage en Espagne.	Portraits.
1604	Séjour à Mantoue.	*La Sainte Trinité.*
1605	Séjour à Rome.	Dessins et copies.
1607	. . . . .	*Saint Grégoire et Sainte Domitille* (Grenoble).
1608	Mort de la mère de Rubens. Retour du peintre à Anvers.	
1609	23 septembre. Peintre des archiducs.	
	3 octobre. Mariage avec Isabelle Brant.	*Portraits du peintre et d'Isabelle Brant* (Munich).
1610	Achète une maison sur le Wapper.	*Érection de la Croix* (Anvers).
De 1611 à 1618.		*Descente de Croix* (Anvers). *Jupiter et Callisto* (Cassel). *Bataille des Amazones* (Munich). *Persée et Andromède* (Berlin). *Les Quatre parties du Monde* (Vienne). Chasses (Dresde, Munich). *Marche de Silène* (Munich).
1618	Acquisition de la collection de sir Dudley Carleton.	*Miracles de saint François-Xavier,* de *Saint Ignace de Loyola* (Vienne). *Saint Ambroise et Théodose* (Vienne). *Le grand Jugement dernier* (Munich). *La Pêche miraculeuse* (Malines).

De 1618 à 1620.		*Dernière communion de saint François* (Anvers). *Les Filles de Leucippe* (Munich). *Coup de lance* (Anvers). *Le Chapeau de poil* (Londres). *Comte et comtesse d'Arundel* (Munich).
De 1621 à 1625.	Commande de la galerie de Médicis.	*Galerie de Médicis* (Louvre). *Conversion de saint Bavon* (Gand). *Vocation de saint Roch* (Alost).
	Voyage à Paris. Rubens se lie avec Peiresc.	*Adoration des Mages* (Anvers).
1626	Mort d'Isabelle Brant.	*Assomption de la Vierge* (Anvers).
1627	Négociations de Rubens avec Gerbier pour le compte de l'Espagne.	
1628	Rubens à Madrid.	Portraits.
1629	Ambassade à Londres.	Esquisses pour Whitehall.
1630	Mariage avec Hélène Fourment.	*Portraits d'Hélène.* *La Promenade au jardin* (Munich).
1631	Rubens demande à l'Espagne de prendre la défense de Marie de Médicis en fuite.	*Triptyque de saint Ildefonse* (Vienne). *Offrande à Vénus* (Vienne).
1632	Dernière ambassade dans les Provinces-Unies.	
1633	Mort de l'Infante Isabelle, la protectrice de Rubens.	*Thomyris et Cyrus* (Louvre)

1634	Entrée de l'archiduc Ferdinand à Anvers. Rubens malade de la goutte.	*Martyre de saint Liévin* (Bruxelles). *Montée au Calvaire* (Bruxelles).
1635	Achat de la seigneurie de Steen.	
De 1635 à 1637.		*Massacre des Innocents* (Munich). *Enlèvement des Sabines* (Londres). Paysages. *La Kermesse* (Louvre). *Le Jardin d'amour* (Madrid).
De 1638 à 1640.	Commandes du roi d'Espagne.	*Jugement de Pâris* (Londres). *Diane et Callisto* (Madrid). *Les Trois Grâces* (Madrid). *Les Horreurs de la Guerre* (Palais Pitti). *Repos en Égypte* (Madrid). *Vierge entourée de saints* (Anvers).
1640	30 mai. Mort de Rubens.	

CATALOGUE

DES

Principales Peintures de Rubens

CONSERVÉES DANS LES

COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

Il ne peut être question de donner ici une liste totale des œuvres de Rubens. Il faudrait citer plus de 1.500 peintures et rester incomplet. Pour une énumération détaillée, cf. Max Rooses, *Œuvre de Rubens,* 5 vol. in-4°. Nous nous bornerons à mentionner les tableaux les plus connus.

Les chiffres qui suivent l'indication B. (bois) ou T. (toile), représentent, le premier la hauteur, le second la largeur du tableau en centimètres.

ALLEMAGNE

BERLIN. Galerie Royale.

Persée et Andromède. B. 99×137 (vers 1615).
Neptune et Amphitrite. T. 305×291 (entre 1615 et 1618).
Sainte Cécile. B. 177×139 (vers 1639).
Et aussi : *Résurrection de Lazare. — Saint Sébastien. — Diane chassant le cerf. — Andromède.*

CASSEL. Musée.

Jupiter et Callisto. B. 126×184 (1613).
Le Héros couronné par la Victoire. B. 174×263 (vers 1618).
La Vierge recevant l'hommage de plusieurs saints. T. 257×202 (entre 1620 et 1625).
Et aussi : *La Fuite en Égypte. — Diane à la chasse.*

DRESDE. Galerie Royale.

Chasse au sanglier. B. 137×168 (vers 1615).

Et aussi : *Saint Jérôme dans le désert*. — *Hercule ivre*. — *La Vieille au couvet*. — Portraits.

MUNICH. Pinacothèque.

Rubens et Isabelle Brant. T. 174×132 (1609 ou 1610).
Bataille des Amazones. B. 121×165 (de 1610 à 1612).
Le Petit Jugement dernier. Panneau cintré : 182×120 (vers 1615).
Le Grand Jugement dernier. T. 605×474 (1618).
Chasse aux lions. T. 247×375 (1618).
Les Filles de Leucippe. T. 222×209 (1619 ou 1620).
Marche de Silène. B. 205×211 (1618 à 1620).
Enfants portant une guirlande de fruits. B. 117×203 (de 1618 à 1620).
Le comte et la comtesse d'Arundel. T. 261×265 (1620).
La Promenade au jardin. B. 97×131 (1630 ou 1631).
Hélène Fourment. B. 160×134 (1630 à 1632).
Massacre des Innocents. B. 198×302 (vers 1635).
Suzanne et les vieillards. B. 77×110 (de 1636 à 1640).
Paysages.

Et aussi : *La Chute des anges rebelles*. — *La Chute des réprouvés*. — *Samson et Dalila*. — *La Défaite de Sennachérib*. — *Jésus et les quatre Pénitents*. — *Faune et Satyre*. — Esquisses de la galerie Médicis. — Portraits et paysages.

ANGLETERRE

LONDRES. National Gallery.

Le Chapeau de poil. B. 77×53 (vers 1620).
Enlèvement des Sabines. B. 170×235 (vers 1635).
Paysage d'automne. B. 135×236 (1636).

Et aussi : *Le Triomphe de Silène*. — *La Conversion de saint Bavon* (esquisse). — *Le Triomphe de Jules César*, imité de Mantegna. — *Le Jugement de Pâris*. — *Les Horreurs de la guerre* (esquisse).

WHITEHALL.

Glorification de Jacques Ier. Plusieurs toiles sur plafond (de 1630 à 1635).

Et dans des collections particulières, un grand nombre de peintures importantes.

AUTRICHE

VIENNE. MUSÉE IMPÉRIAL.

Saint Ambroise et Théodose. T. cintrée : 362×246 (vers 1618).
Les Miracles de saint François Xavier. T. 535×395 (1619 ou 1620).
Les Miracles de saint Ignace. T. 535×395 (1619 ou 1620).
Assomption de la Vierge. B. 458×297 (1620).
La Petite pelisse. B. 175×96 (après 1630).
Triptyque de saint Ildefonse. B. 352×236. Volets : 352×109 (de 1630 à 1632).
Offrande à Vénus. T. 217×350 (vers 1631).

Et aussi : *La Tête de Méduse.* — *Les Quatre Parties du monde.* — *L'Enfant-Jésus et saint Jean.* — *Rubens âgé.*

GALERIE DU PRINCE LIECHTENSTEIN.

Histoire de Decius Mus. Huit cartons de tapisseries (1618).
Albert et Nicolas Rubens. B. 158×92 (1625 ou 1626).

Et aussi : *Erichtonius dans sa corbeille.* — Esquisses pour la galerie d'Henri IV. — Portraits.

BELGIQUE

ANVERS. MUSÉE.

Le Christ à la paille. B. 139×90. Volets : 137×42 (vers 1618).
La Dernière Communion de saint François. Panneau cintré : 420×225 (1619).
Le Coup de lance. B. 424×310 (1620).
L'Adoration des Mages. B. 447×235 (1624).
L'Éducation de la Vierge. T. 193×140 (1625).

Et aussi : *le Baptême de Jésus.* — *La Trinité.* — *Vénus*

refroidie. — *La Vierge au perroquet.* — *Sainte Thérèse priant pour les âmes du purgatoire.* — *Le Char de Calloo.* — Portraits.

CATHÉDRALE.

L'Érection de la Croix. B. 462×341. Volets : 462×150 (1610).
La Descente de Croix. B. 420×310. Volets : 420×150 (de 1611 à 1614).
L'Assomption. Panneau cintré : 490×325 (terminé en 1626).

ÉGLISE SAINT-JACQUES.

La Vierge entourée de saints. B. 221×195 (entre 1628 et 1630).

ÉGLISE SAINT-PAUL.

La Flagellation. B. 219×161 (1617).

BRUXELLES. MUSÉE.

L'Adoration des Mages. T. 375×275 (1615).
L'Assomption de la Vierge. T. 490×330 (vers 1619).
Le Martyre de saint Liévin. T. 450×335 (vers 1635).
La Montée au Calvaire. T. 560×350 (terminé en 1637).

Et aussi : *Vénus dans la forge de Vulcain.* — *Le Couronnement de la Vierge.* — *Mise au tombeau.* — *Saint François protégeant le Monde.* — Esquisses et Portraits.

ALOST. ÉGLISE SAINT-ROCH.

Saint Roch priant pour les pestiférés. Panneau cintré : 390×260 (1623 ou 1624).

GAND. ÉGLISE SAINT-BAVON.

La Conversion de saint Bavon. Toile cintrée : 471×281 (1624).

MALINES. ÉGLISE NOTRE-DAME.

La Pêche miraculeuse. B. 301×235 (1618-1619).

ÉGLISE SAINT-JEAN.

Adoration des Mages. B. 318×276 (1619).

ESPAGNE

MADRID. Musée du Prado.

Adoration des Mages. T. 346×488 (1610. Retouché par Rubens en 1628-1629).
Diane et Callisto. T. 202×323 (entre 1638 et 1640).
Les Trois Grâces. T. 221×181 (1638 ou 1639).
Le Jardin d'amour. T. 198×283 (vers 1638).
La Ronda. B. 73×101 (vers 1639).
Repos en Égypte. T. 87×125 (entre 1635 et 1640).

Et aussi : *Les Douze Apôtres*, esquisses pour *le Triomphe de l'Eucharistie. — Acte religieux de Rodolphe de Habsbourg.* — 34 peintures dont les sujets sont tirés des *Métamorphoses* d'Ovide. — Portraits.

FRANCE

PARIS. Musée du Louvre.

Les 25 peintures de la galerie de Médicis. T. 394×295 en moyenne (de 1622 à 1625).
Loth quittant Sodome. B. 75×119 (1625).
Adoration des Mages. T. 280×218 (1627).
Thomyris et Cyrus. T. 263×199 (1632 ou 1633).
La Kermesse. B. 149×261 (vers 1636).
Hélène Fourment. B. 113×82 (entre 1636 et 1640).

Et aussi : *le Christ en Croix. — Le Triomphe de la Religion. — Tobie et l'Ange.* — Paysage et portraits.

Collection de M. le Baron Alphonse de Rothschild.

Deux portraits d'Hélène Fourment. B. 198×122. B. 203×176 (vers 1633 et vers 1639).

Collection de M. le Baron Edmond de Rothschild.

L'Abondance (après 1630).
Le Jardin d'amour (vers 1638).

LILLE. Musée.

Descente de Croix. B. 425×295 (vers 1615).

Et aussi : *l'Extase de sainte Madeleine.*

GRENOBLE. Musée.

Saint Grégoire. T. 474×286 (1608).

NANCY. Musée.

La Transfiguration. T. 417×675 (de 1604 à 1606).

HOLLANDE

AMSTERDAM. Rijks-Museum.

Hélène Fourment. B. 74×56 (entre 1630 et 1632).

LA HAYE. Musée.

Adam et Ève. B. 75×155. En collaboration avec Breughel (vers 1620).

ITALIE

FLORENCE. Uffizi.

Portraits de Rubens.
Bataille d'Ivry. T. 394×727 (entre 1628 et 1630).
Entrée d'Henri IV à Paris. T. 394×727 (entre 1628 et 1630).
Et aussi : *Vénus et Adonis*. — *Isabelle Brant*.

Palais Pitti.

Les Philosophes. B. 163×138 (1612-1614).
Le Retour des champs. B. 122×195 (1637).
Les Horreurs de la Guerre. T. 206×342 (1638).
Et aussi : *Sainte Famille au berceau*. — *Saint François d'Assise*.

RUSSIE

SAINT-PÉTERSBOURG. Musée de l'Ermitage.

Isabelle Brant. T. 153×77 (vers 1625).
Hélène Fourment. B. 187×86 (1631 ou 1632).
La Charrette embourbée. B. 87×129 (entre 1635 et 1640).
Et aussi : *le Banquet d'Hérode*. — *Le Christ chez Hérode*. *Persée et Andromède*. — Esquisses, portraits et paysages.

NOTICE SUR LES DESSINS

Dans son testament, Rubens avait spécifié que ses dessins ne seraient pas compris dans la vente générale de ses œuvres. Ils ne devaient être vendus que dix-huit ans après sa mort, si aucun de ses fils ou aucun des maris que pourraient avoir ses filles ne se destinait à la peinture, — ce qui eut lieu. La vente se fit en 1659. Le célèbre collectionneur Everard Jabach en acquit un grand nombre, qui vinrent ensuite dans la collection de Louis XIV, directement ou après être passés dans la collection Crozat. Un autre groupe important des dessins de Rubens se trouve à Vienne (collection Albertine).

Ils présentent des caractères bien différents, suivant leur destination. Les uns ont été exécutés en Italie, d'après les grands maîtres de la Renaissance ou les restes de la statuaire antique. Ce sont des dessins à la pierre noire, d'une grande exactitude. Le caractère change suivant le modèle (Michel-Ange, Raphaël, Vinci, Corrège). Le crayon est fidèle, tantôt énergique et tantôt mou. C'est à peine si parfois, dans un profil de figure ou une main, Rubens se fait deviner par une rondeur plus grasse, une forme moins pure, un contour un peu lâché. Ces dessins sont quelquefois teintés de gouache. Tout cela n'est qu'aide-mémoire. Le Flamand, en bon romaniste, n'avait pas voulu rentrer d'Italie sans rapporter dans ses cartons un souvenir des reliques gréco-romaines et des richesses du Vatican et de la Sixtine.

D'autres dessins sont faits d'après les tableaux de Rubens pour servir de modèles à ses graveurs. Ceux-ci copiaient plus aisément une reproduction de petite dimension, où la transposition des tonalités en valeurs avait été fixée par le peintre lui-même. Ces dessins sont, par suite, d'une grande délicatesse, très finis ; ils sont probablement, la plupart du temps, de la main d'élèves, des meilleurs, retouchés seulement par Rubens,

qui accentue ici et là un clair ou une ombre avec des lavis d'encre ou quelques hachures de blanc.

Mais les plus intéressants des dessins de Rubens sont les croquis pris vivement d'après nature, un corps en action, un portrait, un animal, un tronc d'arbre..., tous les éléments qui doivent être utilisés dans la composition des grands tableaux. Ils nous prouvent que, même lorsqu'il consulte la réalité, le crayon à la main, Rubens songe déjà comment il la peindra. Le trait est d'une allure remarquable, jamais repris. Il n'est pas cherché par une série de menus « à-coup », qui sont comme des approximations de plus en plus exactes. Il trace sur le papier nu ses molles et définitives sinuosités. D'ailleurs, le dessin de Rubens indique moins des contours qu'il ne suggère le jeu de la lumière. Les visages et les chairs, qui seront seulement de la clarté, sont à peine touchés. Les draperies et les robes sont, au contraire, chargées de hachures qui indiquent immédiatement les oppositions violentes d'ombre et de lumière et le chatoiement des reflets. De plus, presque toujours, ces dessins sont relevés de sanguine et de blanc. Ces notes expéditives ont le frémissement et la chaleur de la vie.

NOTICE SUR LES GRAVURES

Rubens ne néglige pas le moyen de publicité de la gravure. Grâce à ses hautes relations, il obtient en Flandre, en France, dans les Provinces-Unies, des privilèges qui le mettent à l'abri des contrefacteurs. Sa peinture, au coloris brillant, se traduit plus difficilement que toute autre par du blanc et du noir. Aussi veille-t-il avec le plus grand soin sur l'exécution de ces gravures. Il choisit parmi ses élèves ceux qui lui paraissent le mieux doués pour cet art. Afin de les guider, il leur donne des dessins très finis. Il retouche ensuite leur travail. Quelques gravures sont même probablement de la main de Rubens : (*la Vieille à la chandelle, Sainte Catherine*). Malgré la lenteur minutieuse et pénible du burin, il faut rappeler l'élan alerte du pinceau. Les graveurs élevés dans l'atelier du peintre se signalent par des caractères bien particuliers qui leur ont valu le titre de « graveurs coloristes ». C'est d'abord Pierre Soutman, qui reproduit d'un trait un peu brutal les scènes violentes, les chasses ; puis Lucas Vosterman, plus délicat, plus souple (*Combat des amazones*, en six planches), et son élève Paul Pontius, dont la gravure du *Saint Roch* d'Alost est illustre ; *Boece* et *Schelte a Bolswert*, qui a reproduit les paysages de Steen. Enfin, Rubens dessina lui-même sur bois ses compositions, laissant à Christoffel Jegher le soin de les graver. Le résultat est merveilleux par la beauté expressive des traits. De simples contours pleins ou déliés, quelques hachures bien dirigées, nous donnent du génie de Rubens, de la vitalité forte ou gracieuse de ses figures, tout ce que peut donner du noir sur du blanc (Cf. H. Hymans. *La Gravure dans l'école de Rubens*, in-4°. Bruxelles, 1879).

BIBLIOGRAPHIE

I. — Écrits de Rubens.

Palazzi di Genova, in-fol. Anvers, 1622.

Lettres inédites de Rubens, publiées par Em. Gachet, in-8°. Bruxelles, 1840.

Rubensbriefe, publiées par Ad. Rosenberg, in-8°. Leipzig, 1881.

Correspondance de Rubens et documents épistolaires, publiés par Ch. Ruelens, sous le patronage de l'administration communale de la ville d'Anvers.

Tome I, de 1600 à 1608, in-4°. Anvers, 1887 ;

Tome II, publié par M. Max Rooses. 1898.

Bien qu'elle traite assez rarement de peinture, cette correspondance est d'une importance capitale pour nous faire connaître Rubens, son caractère et son intelligence. Rubens avait composé de petits traités restés manuscrits. Dans une lettre à Peiresc (16 mars 1636), il annonce l'envoi d'un *essai au sujet du coloris.* Ce traité n'a pas été retrouvé dans les papiers de Peiresc.

Il avait écrit une courte étude *sur l'imitation des statuès.* De Piles dit en avoir le texte latin sous les yeux et en donne une traduction française dans son *Cours de peinture par principes.* Paris, 1708, p. 139.

II. — Ouvrages sur Rubens.

1° documents pour établir la biographie de rubens.

Philippe Rubens. — *Vie inédite de ce grand peintre,* publiée par Van Reiffenberg. — *Nouvelles recherches sur P.-P. Rubens.* Mémoires de l'Académie de Bruxelles, t. X, 1835 (cette biographie a été écrite pour R. de Piles, par le neveu du peintre).

R. de Piles. — *Conversation sur la connaissance de la peinture, où il est parlé de la vie de Rubens,* in-12. Paris, 1677.

R. de Piles. — *La Vie de Rubens*, in-12. Paris, 1681.

G.-P. Bellori. — *Vite dei Pittori Moderni*. Rome, 1672.

A. Félibien. — *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus fameux peintres*. 5 vol. in-4°. Paris, 1666-1688.

(Tous ces biographes ont connu Rubens ou ont recueilli leurs renseignements de témoins oculaires.)

J.-F. Michel. — *Histoire de la vie de P.-P. Rubens*, in-8°. Bruxelles, 1771 (romanesque et peu sûre).

A. Spiess. — *Eine Episode aus dem Leben der Aeltern von P. P. Rubens*. Dillenburg, 1873.

A. Baschet. — *P.-P. Rubens, peintre de Vincent de Gonzague* (*Gazette des Beaux-Arts,* t. XX, XXII et XXIV).

M. Gachard. — *Histoire politique et diplomatique de Rubens*, in-8°. Bruxelles, 1877.

2° OUVRAGES D'ENSEMBLE, HISTORIQUES ET CRITIQUES.

H. Taine. — *La Philosophie de l'art aux Pays-Bas*, in-12°. Paris, 1868.

A. Michiels. — *Rubens et l'école d'Anvers*, in-12. Paris, 1877.

E. Fromentin. — *Les Maîtres d'autrefois*, in-12. Paris, 1876.

P. Mantz. — *Rubens* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII et de XXV à XXXI).

J. Burckhardt. — *Erinnerungen aus Rubens* (2e édit.), in-12. Bâle, 1898.

G. Geffroy. — *Rubens*, in-8°. Paris (s. d.).

M. Rooses. — *L'Œuvre de Rubens*. Histoire et description de ses tableaux et dessins, 5 vol. in-4°. Anvers, 1888-1892.

M. Rooses. — *Rubens. Sa vie et ses œuvres*, in-4°. Anvers, 1901 (exposé précis, sûr et complet).

Em. Michel. — *Rubens. Sa vie, son œuvre et son temps*, in-4°. Paris, 1900 (ouvrage aussi élégant que savant).

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres des œuvres.

Adam et Ève, p. 128, 164.
Adoration des Mages, p. 41, 52, 54, 62, 84, 99, 153, 161, 162, 163.
Albe (Duc d'), p. 5, 8.
Albert (Archiduc), p. 16, 19, 23, 24, 36, 140.
Ambroise et Théodose (*Saint*), p. 54, 58, 80, 81, 161.
Andromède, p. 121, 159, 164.
Anvers, p. 5, 8, 9, 12, 14, 16, 18, 22, 24, 25, 30, 33, 37, 39, 45, 48, 52, 56, 64, 81, 83, 85, 91, 106, 107, 110, 119, 136, 149, 150.
Apôtres (*Les*), p. 21, 163.
Arschot (Duc d'), p. 107.
Assomption de la Vierge, p. 26, 62, 82, 83, 84, 99, 161, 162.

Baptême du Christ, p. 22, 25, 27, 161.
Baroccio, p. 22, 23.
Bataille des Amazones, p. 75, 160.
Bavon (*Conversion de saint*), p. 79, 160, 162.
Bellori, p. 51, 55.
Bethsabée, p. 120.
Boece a Bolswert, p. 167.
Bol (Hans), p. 11.
Bologne (École de), p. 31, 69.
Brant (Isabelle), p. 41, 55, 61, 64, 100, 116, 142, 160, 164.
Brauwer, p. 45.
Breughel, p. 14, 15, 45, 128.
Bruges, p. 9, 64.
Bruxelles, p. 19, 52, 82, 84, 87, 88, 104, 107, 136, 138.
Buckingham (Duc de), p. 101, 104.
Buecklaer (Joachim), p. 10.

Caravage, p. 22, 23, 30, 66, 68, 112.
Carleton (Sir Dudley), p. 59.
Carrache, p. 30.
Chapeau de poil (*Le*), p. 142, 160.
Charles Ier, p. 104, 105.
Charles-Quint, p. 103.
Chasses, p. 76, 160.
Christ à la paille (*Le*), p. 51, 67, 161.
Christ couronné d'épines (*Le*), p. 20.
Christ foudroyant le monde (*Le*), p. 113.
Chute des damnés (*La*), p. 77.
Claire-Eugénie (Archiduchesse), voir Isabelle.
Cock (Jérôme), p. 13.
Cologne, p. 8, 9, 64, 135.
Communion de saint François, p. 54, 80, 81, 156, 161.
Corrège, p. 25, 30, 50, 113, 139.
Cortone (Pierre de), p. 23.

Couronnement de Marie de Médicis, p. 54, 57, 91, 97.
Couronnement de sainte Catherine, p. 144.
Coup de lance (Le), p. 57, 68, 161.
Coxie, p. 13.
Crucifixion de saint Pierre, p. 135.

Débarquement de la Reine, p. 53.
Delacroix, p. 110, 114, 153.
Démocrite, p. 21.
Dernière communion de saint François, voir *Communion*.
Descentes de Croix (Les), p. 26, 54, 62, 64, 67, 68, 84, 109, 135, 145.
Diane et Callisto, p. 144, 163.
Didon, p. 121.
Dispute du Saint Sacrement, p. 41.
Dominiquin (Le), p. 26.
Dyck (Van), p. 51, 59, 61, 90, 155.

« *Ecce homo* », p. 20.
Eckeren, p. 127.
Éducation de la Vierge, p. 116, 161.
Egmont (Van), p. 60, 162.
Élévation de croix (L'), voir *Érection*.
Enlèvement des Sabines (L'), p. 138, 160.
Érection de la croix, p. 20, 28, 42, 57, 63, 65, 68, 84, 143, 145, 162.

Famille (Saintes), p. 26, 29, 41, 56.
Farnèse (Alexandre), p. 16.
Félibien, p. 47, 51, 54, 55.
Ferdinand (Archiduc), p. 122, 147.
Fête à l'occasion de la Trève de 1609, p. 35.
Fêtes galantes, p. 123.
Filles de Leucippe, p. 57, 160.
Florence, p. 12, 16, 18, 26, 64, 145.
Fontainebleau (École de), p. 89.
Fourment (Hélène), p. 55, 115 et sq., 138, 141, 142, 152, 160, 163, 164.
Fourment (Suzanne), p. 142.
François-Xavier (Saint), p. 79, 161.
Fuite de Loth (La), p. 58, 163.
Fyt, p. 152.

Gainsborough, p. 152.
Gand, p. 9, 136.
Gênes, p. 23.
Georges (Saint), voir *Vierge entourée de saints*.
Gerbier, p. 101, 102, 148.
Giorgione, p. 113, 129.
Goltzius (Henri), p. 14.
Gouvernement de la Reine, p. 71.
Grégoire (Saint), p. 23, 24, 164.
Guichardin, p. 9, 126, 128.

Hals (Frans), p. 53.
Haarlem, p. 38.
Hélène (Sainte), p. 20.
Henri IV, p. 90, 92, 94, 161, 164.
Héraclite, p. 21.
Histoire de la Vie de Marie de Médicis, p. 90 et sq., 163.
Hobbema, p. 129.
Horreurs de la guerre (Les), p. 139, 160, 164.

Ignace (Miracles de saint), p. 79, 161.
Ildefonse (Triptyque de saint), p. 23, 140, 141, 161.
Isabelle (Archiduchesse), p. 16, 23, 36, 89, 140, 146.

Jardins d'amour (Les), p. 123, 163.
Jegher (Christoffel), p. 167.
Jérôme (Saint), p. 25.
Jordaens, p. 50, 147, 152.
Joseppin, p. 23.

Jugement de Pâris (*Le*), p. 122.
Jugement dernier (*Le*), p. 26, 62, 76, 160.

Kermesse (*La*), p. 133, 163.
Ketel, p. 12.

Lalaing (Comtesse de), p. 9.
Largillière, p. 152.
Le Brun, p. 54, 55, 152.
Lerme (Duc de), p. 20, 21, 150.
Londres, p. 104, 105, 138.
Louis XIII, p. 89, 91, 92, 94, 95.
Luc (Gilde de Saint-), p. 10, 16, 17.
Luxembourg (Palais du), p. 89, 104.

Madeleine (La), p. 43, 49, 55, 67, 69, 137, 143.
Madrid, p. 20, 21, 84, 103, 122.
Mages (*Les*) (voir *Adoration des Mages*).
Malherbe, p. 93, 149.
Malines, p. 38, 52, 56, 80, 87, 88.
Mander (Karl van), p. 10, 11, 12.
Mantegna, p. 18, 27.
Mantoue (Duc de), p. 18, 20 et sq, 27, 40, 140, 150.
Marche de Silène, p. 75, 160.
Martyre de saint André, p. 135.
Martyre de saint Liévin, p. 135, 136, 162.
Martyre de saint Thomas, p. 135.
Martyre de sainte Ursule, p. 138.
Massacre des Innocents, p. 135, 139, 160.
Matsys (Quentin), p. 10, 65.
Médicis (Marie de), p. 18, 56, 89, 90, 91, 93, 95, 101, 106.
Memlinc, p. 39.
Michel-Ange, p. 13, 22, 25, 26, 27, 28, 43, 76, 141, 164.
Montée au Calvaire (*La*), p. 52, 62, 109, 135, 137, 153, 162.
Moretus, p. 9, 44.
Mort de sainte Madeleine, p. 110.
Mort de Sénèque, p. 71.

Nassau (Guillaume de), p. 8.
Neefs (Peter), p. 11.
Noort (Adam Van), p. 15.

Offrande à Vénus (*L'*), p. 122, 161.
Olivarès (Duc d'), p. 103, 104, 105, 106, 150.
Olympe, p. 29, 69.
Orange (Prince d'), p. 106.
Orléans (Duc d'), p. 106.
Ovide, p. 122, 163.

Paysages, p. 126 et sq., 160, 164.
Pêche miraculeuse (*La*), p. 52, 80, 162.
Peiresc, p. 47, 115.
Petite pelisse (*La*), p. 119, 121, 161.
Petit Jugement dernier (*Le*), p. 77, 160.
Philémon et Baucis, p. 131.
Philippe II, p. 103.
Philippe III, p. 20.
Philippe IV, p. 102, 103, 105, 122, 146.
Piles (De), p. 17, 45, 47, 72, 73, 114.
Plantin, p. 9, 46.
Pomerancio, p. 24.
Pontius (Paul), p. 107.
Potter (Paul), p. 129.
Pourbus (François), p. 11, 19.
Poussin, p. 54, 55, 73, 89, 152.
Praxitèle, p. 70.
Présentation au Temple (*La*), p. 63.
Prospérité de la Régence, p. 91.
Pypelinckx (Maria), p. 7, 17, 142.

Quellin (Érasme), p. 147.

Racan, p. 93.
Raphaël, p. 10, 13, 17, 22, 25, 26, 27, 28, 45, 76, 164.
Rembrandt, p. 108.
Reni (Guido), p. 23, 31.
Retour de l'enfant prodigue (*Le*), p. 51.
Reynolds, p. 152.
Richelieu, p. 102, 104.
Rigaud, p. 153.
Roch (*Saint*), p. 79.
Romain (Jules), p. 19, 27, 43, 141.
Romanistes (Société des), p. 16.
Rombout Verdonck (École de), p. 9.
Rome, p. 12, 14, 16, 18, 19, 23, 25, 26, 27, 33, 69, 70, 77.
Rubens (Jean), p. 7, 8.
Rubens (Nicolas), p. 42, 56, 152, 161.
Rubens (Albert), p. 42, 56, 152, 161.
Rubens (Philippe), p. 9, 17, 18, 24, 41.
Ryckaert (David), p. 147.

Saxe (Anne de), p. 8.
Schelte a Bolswert, p. 167.
Schut (Cornélis), p. 147.
Siegen, p. 7, 8.
Silènes, p. 74, 160.
Sixtine, p. 28, 77.
Snyders, p. 59, 60, 90, 152.
Soutman (Pierre), p. 167.
Steen, p. 127, 129, 130, 131.
Steinwyck, p. 11.
Stimmer (Tobias), p. 9.
Suzanne au bain, p. 120, 160.

Té (Palais du), p. 19.
Téniers, p. 35, 152.
Thomyris et Cyrus, p. 56, 141, 163.
Thulden (Van), p. 60, 90, 147.
Tintoret, p. 18, 20, 30, 45.
Titien, p. 18, 20, 26, 29, 33, 45, 76, 82, 83, 105, 108, 111, 113, 129.
Transfiguration (*La*), p. 22, 25, 164.
Triomphe de la Vérité (*Le*), p. 73.

Uden (Van), p. 60.

Vaenius (Otho), p. 15, 16, 17, 18, 40.
Venne (Adriaan Van de), p. 35.
Velazquez, p. 103.
Venise, p. 18, 26, 29, 32, 145.
Veraecht (Tobie), p. 9, 14.
Véronèse, p. 15, 18, 27, 29, 32, 45, 111, 113.
Vierge entourée de saints (*La*), p. 25, 30, 43, 153, 162.
Vincent (voir Duc de Mantoue).
Vinci (Léonard de), p. 76, 164.
Visitation (*La*), p. 41, 63.
Vocation de saint Pierre (*La*), p. 80.
Volterre (Daniel de), p. 26.
Vosterman (Lucas), p. 167.
Vos (Cornélis de), p. 147, 152.
Vouet (Simon), p. 89.

Watteau, p. 123.
Weyden (Rogier Van der), p. 65.
Whitehall, p. 106, 161.
Wildens, p. 60, 147.
Wowerius, p. 44.

TABLE DES GRAVURES

	Pages.
Rubens et Isabelle Brant (Munich)	8
La Transfiguration (Nancy)	16
L'Élévation de Croix (cathédrale d'Anvers)	24
La Descente de Croix (cathédrale d'Anvers)	28
Le Coup de lance (Anvers)	32
Le Petit Jugement dernier (Munich)	40
La Marche de Silène (Munich)	48
L'Enlèvement des Filles de Leucippe (Munich)	52
Saint Ambroise et Théodose (Vienne)	56
Assomption de la Vierge (cathédrale d'Anvers)	64
L'Adoration des Mages (Anvers)	72
Débarquement de Marie de Médicis, à Marseille (Munich)	76
Naissance de Louis XIII (Louvre)	80
Couronnement de Marie de Médicis (Louvre)	88
La Promenade au jardin (Munich)	96
La Petite Pelisse (Vienne)	100
Hélène Fourment et ses enfants (Louvre)	104
Le Jardin d'Amour (Munich)	112
L'Automne (National Gallery, Londres)	120
La Kermesse (Louvre)	124
La Montée au Calvaire (Bruxelles)	128
Triptyque de Saint-Ildefonse (Vienne)	136
Diane et Callisto (Madrid)	144
La Vierge entourée de saints (Saint-Jacques, Anvers)	152

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

(1577-1609)

Pages.

CHAPITRE Ier. — I. Naissance de Rubens. — II. La peinture flamande à Anvers et les professeurs de Rubens. — III. Rubens en Italie. — IV. Ce que Rubens doit à l'Italie. 5

DEUXIÈME PARTIE

(1609-1626)

CHAPITRE Ier. — I. Retour de Rubens et son installation à Anvers. — II. Ses habitudes de travail 34

CHAPITRE II. — I. Les Calvaires. — II. Les tableaux mythologiques. — III. Les « Saintetés » et les Assomptions. — IV. Les Mages. — V. La Galerie de Médicis 63

TROISIÈME PARTIE

(1626-1640)

CHAPITRE Ier. — I. Rubens ambassadeur. — II. Le lyrisme de Rubens 100

CHAPITRE II. — I. Hélène Fourment. — II. Rubens paysagiste. — III. Tableaux religieux : Martyres et « Saintes Conversations ». — IV. Mort de Rubens 115

TABLE CHRONOLOGIQUE 154

CATALOGUE DES ŒUVRES DE RUBENS 159

NOTICE SUR LES TABLEAUX GRAVÉS 165

NOTICE SUR LES DESSINS 167

BIBLIOGRAPHIE 168

INDEX ALPHABÉTIQUE 170

TABLE DES GRAVURES 174

Paris. — Imp. Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauroi. — 15025-05.

725144